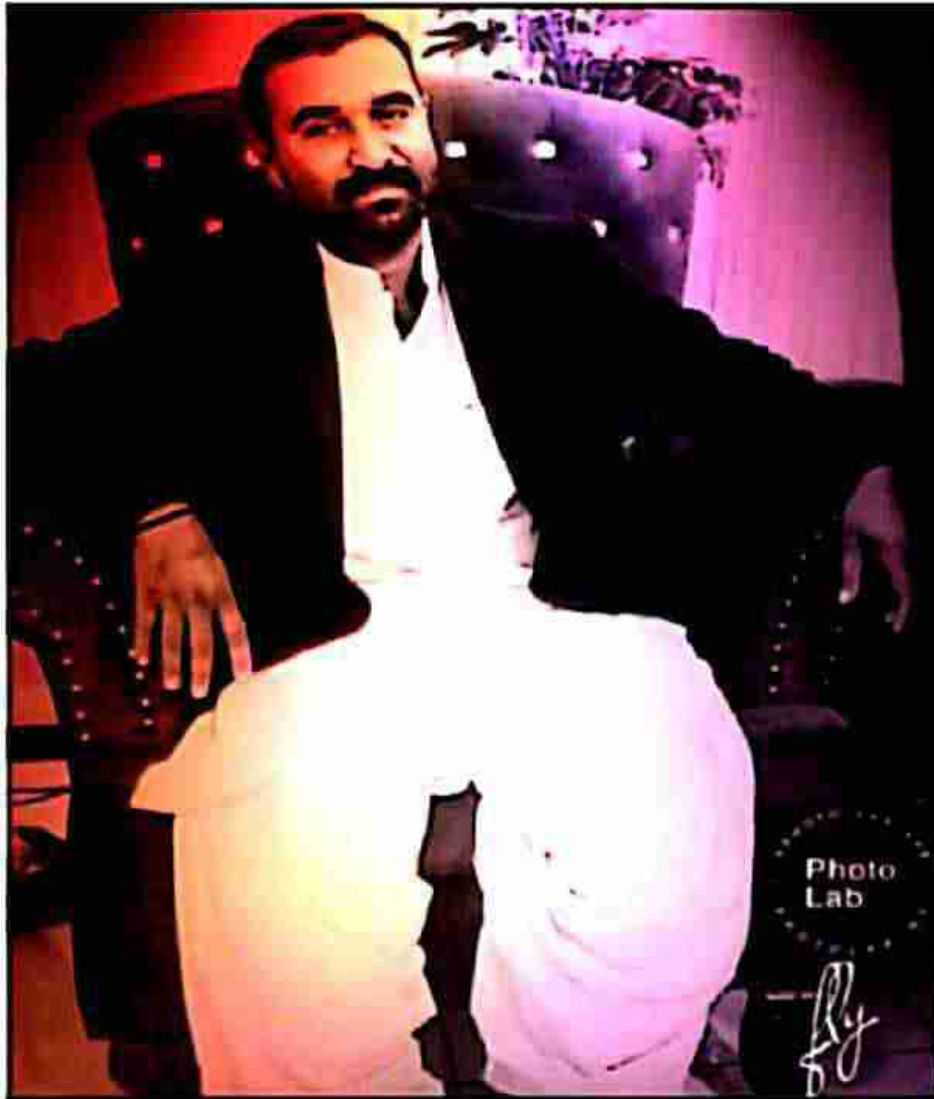
ادبی تنقید

ڈاکٹر محمد حسن
ایم اے، پی ایچ ڈی (لک)

شائع کردہ
ادارۂ فروغِ اُردو لکھنؤ

ملنے کا پتہ
انوار بک ڈپو لکھنؤ

مطبوعہ سرفراز قومی پریس نادان محل روڈ لکھنؤ

پاکستان میں ملنے کا پتہ
بنیجر مبارک بک ڈپو بندر روڈ مقابل ڈینسو ہال کراچی ۲

۱۹۵۴ء

انتساب

اُلجھے ہوئے بالوں کے اس مجموعے کے نام

جسے احمد کہتے ہیں

فہرست

دیباچہ

یہ میرے تنقیدی مضامین کا پہلا مجموعہ ہے۔ جو لوگ اس کی ورق گردانی محض چند ناموں کی تلاش یا چند تعریفی اور تمہیدی کلمات کی جستجو کے لئے کرنا چاہتے ہیں ان سے میری مودبانہ درخواست ہے کہ وہ اگلا صفحہ پلٹنے کی زحمت گوارا نہ فرمائیں البتہ ایسے لوگوں کی خدمت میں یہ مضامین مسرت کے ساتھ پیش کرتا ہوں جو ادبی تنقید اور اس کے معیار کے متعلق چند خیالات کا مطالعہ پسند کرتے ہیں۔

جہاں تک میرے نظریۂ فن اور تنقیدی نقطۂ نظر کا سوال ہے مجھے یہ عرض کرنا ہے کہ میں نے اس مجموعہ کا نام یوں ہی نہیں رکھ دیا ہے "ادبی تنقید" کے الفاظ میرے مضامین کے بنیادی کردار کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ جہاں تک ادب کا تعلق ہے اس کے مطالعے اور مشاہدے کے مختلف طریقے ہو سکتے ہیں مثلاً اس کے عمرانی اثرات یا سیاسی اور رومانوی زندگی پر اس کے پرتو کا مطالعہ دلچسپی کے ساتھ کیا جا سکتا ہے۔ مجھے اس کا قطعی انکار نہیں کہ ادب انسانی زندگی اور اس کے تہذیبی ڈھانچے کو متاثر کرتا ہے اور اس کی تعمیر و تشکیل میں مختلف طریقوں سے حصہ لیتا ہے۔

ان مضامین کا موضوع ادب کا سماجی یا خارجی عمل نہیں ہے ادب زندگی اور سماج اور "مارکسی نظریۂ تنقید" دونوں میں ادب کے سماجی روابط سے بحث کی گئی ہے لیکن دراصل یہ بحث ادب میں خارجی عوامل کی بحث ہے ادب کے خارجی اثرات کی بحث نہیں ہے۔

اس سماجی اور معاشرتی عمل کے بارے میں میرا یہ عقیدہ ہے کہ ادب کا اعلیٰ ترین حصہ زندگی کو براہِ راست نہیں بدلتا وہ نعروں میں باتیں کرنے مسائل کا فوری حل دینے سے زیادہ

نسبتہً دیرپا عناصر سے بحث کرتا ہے، ادبی تاریخ میں بارہا ایسا ہوا ہے کہ وقتی بحران اور قومی المیہ کے لمحوں میں فوری حل دینے والی نگارشات ادب کے درجہ پر متمکن ہوئی ہیں لیکن ایسی نگارشات اصولی حیثیت نہیں رکھتیں اصولوں کی مستثنیات میں سے ہیں۔

ادب کا سماجی عمل قوموں کے ہاتھ میں ہتھیار دینے سے زیادہ ان کے خوابوں کو بدلنے اوران کی آرزوؤں کو ڈھالنے کا عمل ہے ادب محض آج کے لمحے سے مطمئن ہونے کی بجائے کل کے انسان کو ڈھالنا چاہتا ہے، اقبال کے الفاظ میں نوجوانوں کی آرزوئیں برآنے کی دعا کرنے کی بجائے ان کی آرزو بدل جانے کی دعا، اور تدبیر کرتا ہے۔ صرف ان کا خون گرمانا تو دوسرے ذرائع سے بھی ممکن ہے۔

ادبیات کا کام کسی قوم کے کل کا تعین ہے۔ اس کے نوجوانوں کی سرشت، ان کی آرزوؤں، تمناؤں اور زندگی کی طرف اس کے لائحہ عمل کو ڈھالنے کا ہے، شاید اسی کام کو ارسطو نے جذبات کی تطہیر یا "کتھارسس" سے تعبیر کیا تھا جسے آگے چل کر لوگوں نے پیغام رسانی یا اخلاق کی تعلیم دینے کے معنوں میں تعبیر کرلیا۔

ادبیات قوموں کے خواب اور آرزومندی کو صرف اسی وقت بدل سکتے ہیں جب وہ قوم کے جذباتی وجود پر مضبوط گرفت رکھتے ہوں۔ یہاں ایک طرف یہ بات ضروری ہے کہ ادیب اپنے ذاتی تجربات، مشاہدات اور فکر کو قوم کے اجتماعی تجربات اور ذرائع اظہار میں ڈھال کر پیش کرے اور دوسری اہم بات ہے واقعات کی طرف ایک ادبی نقطۂ نظر کی ضرورت۔

یہ ادبی نقطۂ نظر کیا ہے؟ میرے نزدیک اشیا اور واقعات کے مطالعہ کے مختلف طریقے ممکن ہیں کہیں کہیں یہ طریقے ایک دوسرے سے مل جل کر ایک بھی ہو جاتے ہیں لیکن ہر حالت میں مختلف نقاطِ نظر، مختلف زاویوں پر زور دیتے ہیں، ایک صحافی کے نزدیک واقعہ کی ہنگامی

نوعیت اہم ہے وہ صرف وقتی قدروں اور ان میں پیدا شدہ ہنگامی دلچسپی پر نظر رکھتا ہے ایک سیاست داں ایک واقعہ کو اس خیال سے پرکھتا ہے کہ وہ اس کی لڑائی میں کس طرح کام آسکتا ہے اور وہ اس سے کس طرح فائدہ اٹھا سکتا ہے۔

لیکن ادبی نقطۂ نظر اس واقعہ کی عام انسانی قدروں تک پہنچتا ہے مجھے ان چند اِنی گنی عام انسانی قدروں کے وجود کا اعتراف ہے جو ہر عہد میں بدلتی تو رہی ہیں لیکن کبھی مٹی نہیں ہیں جب تک انسان پیدا ہوتے اور مرتے رہیں گے، جب تک ان کی پیدائش اور افزائش نسل کا سلسلہ جنسی زندگی سے متعلق رہے گا اس وقت تک زندگی اور اس کے لئے کشاکش محبت اور نفرت، بھوک اور اسی قسم کے دوسرے مسائل انسانوں کی عالمگیر برادری کے لیے ابدی بنے رہیں گے۔ یہی وجہ ہے کہ باوجودیکہ آج شیکسپیئر کے طرز میں لکھے ہوئے ادبی شہ پارے حرف آخر نہ سمجھے جائیں گے، شیکسپیر آج بھی پڑھا جاتا ہے جبکہ اس دور کی ہنگامی ادبیات بھلائی جا چکی ہیں، یہی ایک بات ادب میں فنی حسن اور صحت مند نقطۂ نظر کی سب سے بڑی ضمانت ہے۔

میرا ایمان ہے کہ عظیم ادب کسی نقطۂ نظر، کسی لگن، یا کسی عظیم آدرش کے بغیر تکمیل نہیں پا سکتا اور یہ بات طے ہے کہ یہ عظیم آدرش ادب کی باہر کی دنیا سے آنا چاہیئے کیونکہ ادب ساری دنیا سے الگ اپنی دنیا نہیں بساتا، جس قدر ادیب کا نقطۂ نظر حوصلہ افزا، ایمان پرور اور تابناک ہوگا اسی قدر اس کے شعر و ادب میں بھی رنگ اور نور کی افراط ہوگی، اسی منزل پر آکر ادب برائے ادب، اور ادب برائے زندگی کی بحثیں مہمل معلوم ہونے لگتی ہیں اول الذکر کے قائل یقیناً اس حد تک صحیح ہیں کہ ادبی حسن اور ادبی اندازِ نظر کے بغیر کوئی فن پارہ ادب کے دائرے میں شامل نہیں ہو سکتا اور دوسرے کے ماننے والے اس حد تک بالکل درست بات کہتے ہیں کہ کسی عظیم آدرش کی لگن اور عروسِ حیات کو سنوارنے کے جذبے کے بغیر ادب میں

عظمت پیدا نہیں ہو سکتی۔

دونوں ایک دوسرے کے برعکس ہونے کی بجائے ایک دوسرے کے معاون ہیں جدید اردو ادب میں عرصے تک انداز بیان اور مواد کی بحث چلتی رہی ہے، میرے نزدیک واقعات اور اشیاء، خواہ وہ ہنگامی ہوں یا غیر ہنگامی، عام انسانی قدروں کے پس منظر میں دیکھی جائیں اور انہیں ادبی نقطۂ نظر سے مطالعہ کیا جائے تو عظیم ادب کا موضوع بن سکتی ہیں لیکن جب تک ہم ابدی قدروں کے وجود ذہنی حسن کی ضرورت اور ادب کے مخصوص سماجی طریقۂ کار کو نہیں سمجھیں گے ادبی بحران کا یہ دور ختم نہ ہوگا۔

ان بنیادی عناصر کی تلاش میرا موضوع ہے، اس تلاش کو میں نے کلاسیکی اور جدید ادبیات کے ادوار میں جاری رکھنے کی کوشش کی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ چند ابتدائی نقوش ہیں لیکن اگر یہ نگارشات اس بات کا احساس دلا سکیں کہ آج کی ادبی تنقید کا اہم ترین فریضہ یہ ہے کہ وہ اردو ادب کا مطالعہ ہندوستان کے تہذیبی پس منظر میں ماضی کے سماجی، فنی اور جمالیاتی شعور کے ساتھ کرے تو میں مطمئن ہو جاؤں گا۔

ان مضامین کو میں نے تقریباً اسی شکل میں پیش کر دیا ہے جس میں وہ پہلے چھپ چکے ہیں ایسی صورت میں بہت سی باتوں، ترکیبوں اور تجزیاتی پس منظر کی تکرار ناگزیر سی تھی ممکن ہے کہیں کہیں ظاہری تضاد بھی نظر آئے اور یہ صحیح ہے کہ پچھلے آٹھ سال میں میں نے بہت کچھ سیکھا، بہت کچھ قبول اور رد کیا ہے اسی خیال سے ہر مقالہ کا سن تصنیف دے دیا گیا ہے پھر بھی اگر ذرا سنجیدگی سے غور کیا جائے تو ان میں تضاد کی بجائے ہم آہنگی کا احساس ہوگا۔

لکھنؤ

۲۰ر جولائی ۱۹۵۳ء

محمد حسن

ادب، زندگی اور سماج

ادب اور زندگی کے باہمی رشتے کو سبھی تسلیم کرتے ہیں وہ جمالیات پرست بھی جو کبھی علانیہ اور کبھی پس پردہ ادب برائے ادب کے گن گاتے رہے ہیں اور ادب کی مستقل اور مقصود بالذات وحدت میں ایمان رکھتے آئے ہیں، ہاں اُنھوں نے اس باہمی تعلق کو طرح طرح سے دھندلا کرنے اور اس کی مختلف تاویلیں کرنے کی ضرور کوشش کی ہے۔

آج کے ادیب کے لئے تو یہ رابطہ اور بھی واضح ہو گیا ہے۔ مختلف حلقوں اور علاقوں میں بٹی ہوئی زندگی نے اپنے آپ کو ایک عالمگیر وحدت میں اس طرح منظم کر لیا ہے کہ آج انسانی فکر و عمل کا کوئی شعبہ بھی اس وحدت کو نظر انداز نہیں کر سکتا۔ یہاں تک کہ ادیب و نقاد سبھی کسی نہ کسی حد تک متفق رہتے ہیں لیکن جب زندگی اور ادب کے اس باہمی رابطے کی حقیقی نوعیت کے تعین کا سوال اُٹھتا ہے تو ادیب اور نقاد کئی صفوں میں تقسیم ہو جاتے ہیں۔

دراصل زندگی ایک منظم اکائی ہوتے ہوئے بھی نہایت ہی متنوع اور رنگا رنگ حقیقت ہے۔ آخر ہم زندگی سے کیا مراد لیتے ہیں؟

زندگی سے عام طور پر سماجی زندگی مراد لی جاتی ہے، ظاہر ہے کہ سماجی زندگی

مختلف انفرادی زندگیوں سے مرکب ہے مگر وہ صرف انفرادی زندگیوں کا مجموعہ نہیں ہے۔ انفرادی زندگی دراصل سماجی زندگی کا ایک مظہر ہے اور کسی بھی شخص کی زندگی عام طور پر اسی حد تک قابل توجہ اور دلچسپ ہو سکتی ہے جب تک وہ سماجی زندگی کی روشنی میں سمجھی جا سکے اور جس میں وہ عام انسانی جذبات سے ہم آہنگ ہو۔ پاگل یا مریض انسان کے خیالات اور خواہشات عام لوگوں سے مختلف ہوتے ہیں اور اسی لئے وہ ماہرین نفسیات کے لئے تو دلچسپ ہو سکتے ہیں مگر ادب کا موضوع نہیں بن سکتے۔ ادب میں غیر معمولی اور غیر مجلسی ذہنوں کی تصویریں کھینچی گئی ہیں مگر صرف اسی حد تک جہاں یہ سماجی شعور کی سرحدوں کو چھوتی ہیں اور عام انسانوں کی سمجھ میں آ سکتی ہیں چنانچہ ادب کا بنیادی موضوع انفرادی زندگیوں سے صرف اسی حد تک تعلق رکھتا ہے جہاں تک وہ سماجی شعور کی آئینہ دار ہیں اور اس کے تنوع کو پیش کرتی ہیں۔

انفرادیت پرست فن کاروں نے یہ دلیل بار بار پیش کی ہے کہ انفرادی ذہن بھی بالآخر سماجی زندگی کا آئینہ دار ہوتا ہے اور وہ ادیب بھی جو صرف اپنی نفسیاتی الجھنوں کی عکاسی کرتے ہیں دراصل زندگی ہی کے عکاس ٹھہرتے ہیں۔ یہ غلط فہمی میکانکی نقطۂ نظر سے پیدا ہوتی ہے جو انسانی ذہن کو مادے کی مجہول پیداوار سمجھتا ہے اور پھر انفرادی شعور کو مجلسی شعور کا عکس محض قرار دیتا ہے۔ درحقیقت انسانی ذہن مادے کی پیداوار ہوتے ہوئے بھی مادے کی ترتیب و تشکیل میں عملی حصہ لیتا ہے اور اسی طرح جہاں انفرادی شعور مجلسی شعور کا عکس ہے وہاں فرد جماعت اور سماج کے شعور کا باعمل معمار بھی ہے اس لئے ہر انفرادیت پرست داخلی ادیب اور شاعر زندگی کا عکاس نہیں کہا جا سکتا۔

جب ادب کے سلسلے میں زندگی کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے تو اس سے

انفرادی اور داخلی بے راہ روی مراد لینے کے بجائے سماجی زندگی اور اس کے وہ مظاہر مراد ہوتے ہیں جو انفرادی اور اجتماعی شکلوں میں ملتے ہیں۔

لیکن محض سماجی زندگی کہہ دینے سے بھی مسئلہ حل نہیں ہوتا۔ سماج بذاتِ خود ایک عظیم اور وسیع ادارہ ہے اور اس کے روپ اتنے رنگا رنگ ہیں کہ ان میں وحدت پانا بھی آسان نہیں۔

سماجی زندگی مختلف دائروں میں بٹی رہی ہے۔ تاریخ گواہ ہے کہ زندگی نے مختلف لوگوں کو اپنی بوقلمونی کے مختلف پہلو دکھائے ہیں کسی کے لئے اس کے پاس بسترِ سنجاب و سمور کے سوا اور کچھ نہ تھا اور کچھ لوگوں کے لئے وہ کاوش بیداری بنی رہی اس طبقہ داری تقسیم نے ایک طبقے کو دولت اور فرصت کی نعمتیں سونپ دیں اور دوسرے کو عسرت اور کام کے مستقل فرائض اور اس بنیادی تقسیم کے درمیان کئی طبقے، کئی گروہ اس طرح جھولتے رہے کہ کبھی مشرقی افق کو چوم آئے تو کبھی مغرب میں پھیلتی ہوئی شفق سے لذت یاب ہوئے، بہرحال جب سماجی زندگی کا سوال اُٹھتا ہے تو اس کے ساتھ طبقہ واری تقسیم بھی سامنے آتی ہے۔

ظاہر ہے کہ سماجی زندگی سے لغوی طور پر تو وہی زندگی مراد لینی چاہیئے، جسے سماج کا زیادہ تر حصّہ گذارتا ہے جسے عوام کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ یہ بھی صحیح ہے کہ اکثریت ہر عہد میں ناداروں اور محنت کشوں کی رہی ہے لہذا اصولاً تو ادب کا موضوع محنت کشوں کی زندگی اور اس زندگی کے مختلف پہلوؤں ہی کو ہونا چاہیئے لیکن یہاں ہمیں ایک نئے تضاد سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔

جس دن انسان نے کم محنت سے اور کم وقت میں اپنی ضرورت سے زیادہ اشیاء فراہم کر لینے کا گُر سیکھا، اور تقسیم کار نے عملی شکل اختیار کی ہے اسی دن ادب اور

فن کی دوشیزہ نے ان لوگوں کے شانوں پر اپنی زلف بکھرا دی جن کے پاس لذت کوشی کے لئے وقت تھا اور دیکھنے، سوچنے سمجھنے کے لئے فرصت۔ اس طرح ادب کی تخلیق اس سے لذت لینا، اس تک دسترس رکھنا، ان ہی لوگوں کے لئے وقف ہوتا گیا جو سماجی زندگی میں اقلیت کی حیثیت رکھتے تھے، شاعر گاتا رہا، مصور رنگ آمیزی کرتا رہا، رقاصہ ناچتی رہی اور شبستان کے باہر فن کا اصل موضوع انسانیت سر برہنہ پھرتی رہی، زندگی شبستانوں میں اسیر کی گئی اور اس طرح ادب اور زندگی کے درمیان ایک طلائی دیوار حائل ہونے لگی۔

یہاں اس بحث کی گنجائش نہیں کہ آرٹ اور فن نے کس طرح سماجی ارتقا میں طبقہ واری تقسیم کا آہنگ قائم رکھا ہے لیکن یہ ظاہر ہے کہ تعلیم اور مذاق سلیم اسی طبقہ کی میراث رہی ہیں۔ سماجی زندگی کا کارواں پیچ در پیچ راہوں سے ہو کر گذرا ہے اور ادب نے بھی میر کارواں کے فرائض انجام دئے ہیں۔

تو پھر اس تضاد کے پیش نظر فن کار کے لئے سماجی زندگی کے کیا معنی ہوں گے؟

افراد کی زندگی کے تجربے مختلف اور متنوع ہوتے ہیں لیکن اگر ان مختلف تجربوں میں مشترک تجربوں کی تلاش کی جائے تو ہم ان میں کسی طبقے کے سماجی تجربوں کا عکس دیکھ سکتے ہیں ماحول انسانی ذہن کو متاثر کرتا ہے اور فکر و تخیل کو اپنے رنگ میں رنگ دیتا ہے ایسی صورت میں ہر طبقے کے لئے زندگی کے معنی بڑی حد تک مختلف ہوں گے۔ ایسی صورت میں سوال یہ ہے کہ ہمارے فن کار کو سماجی زندگی کے کس پہلو سے اپنے کو متعلق کرنا چاہیئے اور زندگی کے کس رُخ کو حقیقی سمجھنا چاہیئے۔

ظاہر ہے کہ تعلیم ایک طبقے کی میراث بنی ہوئی ہے ہمارے فن کار اس طبقے سے

ابھرنے ہیں جو یا تو برسرِ اقتدار ہے یا برسرِ اقتدار طبقے کے سانچے میں ڈھل جانے کا خواہش مند ہے اور اس برسرِ اقتدار طبقے کا وجود اس کی علمی برتری، اس کا جھوٹا وقار اور پندار آج جس تیزی سے شکست ہو رہا ہے اس کا جواب تاریخ کا کوئی دور بھی پیش نہیں کر سکتا۔ ان طبقوں کے لئے زندگی ماضی کی یادگار بن چکی ہے ان کے سامنے فردا کا چہرہ زرد پڑتا جا رہا ہے اور مستقبل کی رگوں سے خون جاری ہے، زندگی آرام دہ ہوتے ہوئے بھی سکون بخش نہیں۔ اس فضا میں گھٹن ہے، اعتماد اور امید کا فقدان ہے بہرحال یہ بھی زندگی کا ایک پہلو ہے اور طبقہ واری زندگی ہمارے فن کاروں کے لئے پہلی اور مثبت حقیقت ہوتی ہے اس لئے قلم اٹھاتے ہی ان کے سامنے اس زندگی کے بارے میں اپنا رویہ طے کرنے کا سوال اٹھتا ہے۔

کیا جو کچھ انھوں نے دیکھا وہی زندگی ہے اور کیا یہی وہ زندگی ہے جس سے انھیں وفادار رہنا ہے جس کی عکاسی کرنا ہے جس سے محبت کرنا ہے، فرانس کا مشہور نقاد ریمی دی گورماں کہتا ہے:-

"ہم فن کاروں کو اپنے طبقے اور اپنے دور کا حقیقی نمائندہ ہونا چاہیئے"

گویا ہمارے سامنے یہی ایک راہ ہے کہ زندگی کو ہم جس شکل میں پاتے ہیں اسی کی طرف سے اپنا رویہ طے کریں اور ظاہر ہے کہ ایک باخلوص اور ایماندار فن کار کا رویہ سوائے نفرت اور طنز کے اور کیا ہو سکتا ہے، وہ اس کے کھوکھلے پن پر قہقہے مارے گا اس کی بناوٹی چمک دمک سے ایک ایک نقلی خول اتار کر اسے عریاں کر دے گا اور اس گھٹن تعفن اور گندگی کو بے نقاب کر دے گا جو اسے ایک زوال آمادہ طبقہ کی تہذیب میں ملتی ہے۔

جب بالزاک امراء کی زندگی کی نقلی چمک دمک سے پردہ ہٹا کر نفرت انگیز گھناؤنی

اصلیت کی مصوری کرتا ہے تو ایک ایماندار پڑھنے والے کا ذہن اس تمدن سے بیزار ہونے کے علاوہ جاگیرداری قدروں کی جاودانیت پر بھی شبہ کرنے لگتا ہے، یہ منفی پہلو اسی وقت پیدا ہو سکتا ہے جب ایک ایماندار فن کار اپنے کو صرف اپنی طبقہ واری زندگی سے وابستہ رکھتا ہے اور یا تو اپنے طبقے کے لئے لکھتا ہے یا اُس طبقے کے لئے جو اس فرسودہ اور گندے تمدن سے کوئی توقع اور آسرا رکھتا ہے۔

لیکن کیا فن کے لئے اس طبقہ کی زندگی کو حقیقی سمجھنا اور اپنے طبقہ کی نظروں سے اس کا مشاہدہ کرنا ضروری ہے؛ جب ہم فن اور زندگی کے باہمی رشتے کا تذکرہ کرتے ہیں تو اس سے ہماری مراد کیا صرف فن کار اور اس کی طبقہ واری زندگی ہوتی ہے؛ کیا فن کو صرف منفی قدروں پر استوار کرنا ہی مناسب ہے؛

زندگی کو محض طبقہ واری زندگی تک محدود رکھنا ظلم ہوگا اور ایک عظیم فن کار کو اپنے فن کا دائرہ زندگی کی پوری وسعت پر اس کی ساری تقسیموں اور طبقوں پر محیط کرنا چاہئے اور اس کا اپنا نقطہ نظر طبقاتی ـــــ یعنی اقلیت والے طبقوں سے متعلق ہونے کی بجائے عوامی اور آفاقی ہونا چاہئے۔

طبقہ داری (طبقہ واری کا لفظ یہاں ان طبقوں کے لئے استعمال کیا گیا ہے جو تعلیم کے اجارہ دار ہیں یعنی سرمایہ دار اور درمیانی طبقے ـــــ زندگی پر کئی پہلوؤں سے تنقید کی جا سکتی ہے۔ ماضی پرست دقیانوسی قدروں کے لبادے اوڑھ کر بھی اس پر گندگی اُچھال سکتے ہیں اور دوسرے طبقے کے نیم خام عناصر بھی اپنے ادھ کچرے نظریوں سے اسے پرکھ سکتے ہیں، مگر ہر حالت میں ہمارا فن کار کسی بھی طبقے کی زندگی تک اپنے کو محدود کیوں نہ رکھے اپنی تنقید کے لئے ایک طبقہ واری زاویہ نظر رکھنے پر مجبور ہے، ایک عظیم

فن کار کو اپنے طبقے کے مفاد اور اس کے محدود زاویۂ نگاہ سے ایک قدم آگے بڑھ کر ارد گرد کی زندگی پر نظر ڈالنی چاہیئے اور ارتقاء کے دھارے کا رخ جاننا چاہیئے اور اقلیت کے طبقے۔ خواہ وہ اس کا اپنا ہی طبقہ کیوں نہ ہو۔۔۔ کی نظر سے دیکھنے کی بجائے اکثریت والے طبقے اور بڑھتے ہوئے طبقے کے مفاد کو پیش نظر رکھنا اس کے لئے ضروری ہے اور یہی زندگی کا نقطہ نظر ہے، یہی زندگی کا ارتقائی نظریہ ہے۔

اس میں شک نہیں کہ فن کار عوامی نقطہ نظر کو پیش نظر رکھتے ہوئے اپنے کو کسی ایک طبقے کی زندگی کی عکاسی تک محدود کر سکتا ہے یا مٹتے ہوئے تمدنوں کی آئینہ برداری کر سکتا ہے۔ کل کے فن کاروں کے لئے عہد نو ایک دور افتادہ آدرش تھا، پیرس کمیون ان خوابوں کو حقیقت نہ بنا سکا تھا اور ۱۹۱۷ء تک بھی زندگی اس ابھرتے ہوئے نئے نظام کی مثبت قدروں سے پوری طرح آشنا نہ ہوئی تھی جس کی باگ ڈور ارباب اقتدار کی بجائے عوام کے ہاتھ میں ہو اور زندگی اجتماعیت کی شادابی اور تازگی سے آشنا ہو اس لئے عام فن کاروں کے لئے منفی قدروں کا انبار تھا، ایک تلخ کلبیت اور تشکک تھا اور مثبت قدروں کا فقدان۔ آج زندگی اپنے دامن میں نئی قدروں کے تحفے لئے کھڑی ہے اور کائنات عہد نو کے وعدوں کی بجائے اس کی حقیقتوں سے روشناس ہو گئی ہے۔ آج کے ادیب کے سامنے بیزاری، تشکک اور کلبیت کی بجائے امید، آس اور اعتماد کے جوہر موجود ہیں۔

یہ بھی ظاہر ہے کہ ایک ترقی پسند۔۔۔ اور اس سے وہی فن کار مراد ہیں جو عوامی اور اکثریت والے طبقے کے مفاد سے حالات پر نظر کرتے ہیں۔ فن کار کے لئے زندگی کا ہر گوشہ اور ہر گوشہ کھلا ہوا ہے اور ان میں سے وہ کسی پر بھی نظر ڈال سکتا ہے لیکن

ادب اور زندگی کے باہمی رابطے کے سلسلے میں جب ہم زندگی کا لفظ استعمال کرتے ہیں تو وہ داخلی انفرادی اور مائل بہ زوال طبقے سے تعلق رکھنے والی زندگی کے بجائے خارجی، اجتماعی اور اس طبقے سے تعلق رکھنے والی زندگی مراد لیتے ہیں جو تعداد میں زیادہ ہے، بڑھ رہا ہے اور مستقبل کے عنان اپنے ہاتھ میں رکھتا ہے، ادب کا موضوع اسی زندگی کے مظاہر ہو سکتے ہیں۔

یہ تصویر کا ایک رخ ہے! ادب محض زندگی کا وفا پیشہ عکس نہیں اس کا معمار بھی ہے اور اس کا راہبر بھی ہے وہ انسانی شعور اور عزم کی تشکیل میں عملی طور پر حصہ لیتا ہے وہ ان کو نئے خیالات ہی سے آشنا نہیں کرتا بلکہ انسانوں کی ذہنی بلوغت اور بیداری میں حصہ لیتا ہے۔ ناول اور نظم لوگوں کو نئے آدرش ہی نہیں دیتے ان تک پہونچنے کا عزم اور حوصلہ بھی بخشتے ہیں یہ شعور، یہ عزم، طنز، مزاح، المیہ، طربیہ اور کتنے ہی طریقوں سے پیدا کیا جا سکتا ہے مگر ہر مرتبہ اس کا مقصد زندگی کی آئینہ برداری کرنا ہی نہیں ہوتا اس کی تنقید یا اس پر عمل جراحی کرنا ہی نہیں ہوتا اسے بدلنے کے لئے نیا حوصلہ اور نیا ولولہ بخشنا ہوتا ہے۔

لہٰذا جب ہم "ادب برائے زندگی" کے مشہور فقرے کو استعمال کرتے ہیں تو ہمارے ذہن میں یہ بات واضح ہونا چاہیئے کہ ہم نہ صرف عوامی اور اجتماعی زندگی کی آئینہ برداری کرتے ہیں بلکہ اس کی تعمیر اور رہبری کے لئے شعور اور عزم کی تشکیل بھی کرتے ہیں اور جس لمحے یہ طے ہو جاتا ہے کہ زندگی سے اجتماعی زندگی اور ادب سے عوامی ادب مراد ہے تو موضوع اور مواد، ہیئت اور ٹکنیک کے تمام تر مسائل اسی معیار پر حل ہو جاتے ہیں

۱۹۵۰ء

اندازِ بیان کے بارے میں

ادب میں انداز بیان کی بڑی اہمیت ہے، یہی ادب اور دوسری تمام تر تحریرات میں امتیاز پیدا کرتا ہے۔ انداز بیان، تکنیک، فارم، زبان اور بیان کی تمام تر شکلوں پر حاوی ہے، اس کی ابتدا اس لمحے سے ہوتی ہے جب ہم کسی خاص شئے سے متاثر ہوتے ہیں اور اس کا اختتام اس وقت ہوتا ہے جب مصنف اپنے شہکار کو پڑھنے والے کے سامنے پیش کرتا ہے۔

اندازِ بیان کا دائرہ نہایت وسیع ہے، اس میں موضوع کا انتخاب، احساس کی شدت، ادبی خلوص، طرز فکر اور تاثیر سبھی منزلیں آتی ہیں، تاثیر سے لے کر اظہار تک ان میں سے کسی ایک کو علیحدہ کر دیجئے اور انداز بیان کی نشو ونما اور ترتیب کا شیرازہ بکھر جائے گا۔ یہی موضوع اور طرز بیان نفس مضمون اور اسٹائل کا سنگم ہے۔ ادبی تنقید کی سب سے بڑی غلطیاں ان دونوں کو جدا کرنے ہی سے پیدا ہوتی ہیں۔

انداز بیان کے بارے میں سب سے ضروری بات یہ ہے کہ اسے موضوع اور نفس مضمون سے جدا نہیں کیا جا سکتا، اگر موضوع کے پیچھے احساس کی شدت اور خلوص ہے تو اس کے نشان انداز بیان کی تابناکی اور شادابی میں بھی ملیں گے، اگر جذبہ بے روح اور خیال باسی ہے تو وہی تھکن انداز بیان میں بھی پائی جائے گی۔ لہٰذا

انداز بیان کی شادابی اور شگفتگی کی سب سے بڑی ضمانت خود احساس کی جواں سالی ہے اگر نفسِ مضمون نے فن کار کو گرمایا ہے، اس کے ذہن اور دل کو یکساں متاثر کیا ہے تو یقیناً اس کا انداز بیان بھی جاندار اور دل نشیں ہوگا۔

مگر فن کار اور فن کار میں فرق ہے۔ کچھ کو بات کہنے کا سلیقہ آتا ہے اور کچھ اپنے خلوص کے باوجود وہ آگ پیدا نہیں کر سکتے جو دلوں کو گرما سکے۔ یہی بات دراصل ایک بڑے شاعر اور متشاعر کے درمیان بنیادی فرق قائم کرتی ہے۔ بڑا فن کار وہ ہے جو اپنے سینے کی آگ کو نہ صرف مترنم لفظوں اور موثر بیان میں ڈھال سکے بلکہ اسے دوسروں کے سینوں میں بھی اسی طرح روشن کر سکے۔ ایک شمع سے دوسری شمع جلانا اور انفرادی تجربوں سے انسانی وجود کی گرہیں کھولنا ہی آرٹ کا فریضہ ہے۔

اس فریضے کو ادا کرنے کے بھی مختلف طریقے ہو سکتے ہیں۔ ذاتی طور پر میں ادبی تنقید کو اس بات کا حقدار نہیں سمجھتا کہ وہ اس کا ایک طریقہ متعین کرے، زندگی بڑی رنگا رنگ ہے اور اس کی حقیقتیں ہزاروں روپ بدلتی ہیں کبھی انفرادی زندگی کی چبھن، نشاط درد، ناکامی اور تڑپ میں جلوہ گر ہوتی ہیں تو کبھی سماجی گھٹن، تشنج، جنگ اور راگ رنگ میں کسی سمت سے شروع کیجیے انسانی وجود کی پہیلیوں تک ہم ہر حالت میں پہنچتے ہیں کسی آئینے میں دیکھیے ہماری تصویریں نظر آتی ہیں، یہیں اجتماعی اور انفرادی آرٹ کی تفریق مٹ جاتی ہے۔ اسی منزل پر ہم ادب برائے ادب اور ادب برائے زندگی دونوں نظریوں کو سمو لیتے ہیں۔

فن کار کے سامنے زندگی کا پورا پس منظر پھیلا ہوا ہے، انفرادی اور اجتماعی ہی نہیں بلکہ نسل، زمانہ اور رنگ کے قیود سے آزاد اس کو یہ حق حاصل ہے کہ وہ زندگی

کے کسی منظر پر لکھے، کسی دور کسی زمانے کے کسی جزو کا بیان کرے، تنقید اس کی کامیابی یا ناکامیابی کا اس بات سے اندازہ لگاتی ہے کہ وہ سماجی طور پر ایک اہم SIGNI-FICANT حقیقت کو اہم SIGNIFICANT اسلوب کے ساتھ پیش کرسکا ہے یا نہیں عظیم ادب کا یہی معیار ہے۔

یہاں "اہم" سے میری کیا مراد ہے۔ سماجی طور پر ہر حقیقت اہم نہیں ہوتی۔ چائے کی پیالی جو مجھے بے حد عزیز تھی میرے ہاتھ سے گر کر ٹوٹ جاتی ہے ممکن ہے یہ واقعہ میرے لئے بڑا دردناک ہو لیکن سماجی پس منظر میں یہ اس وقت تک ایک اہم حقیقت نہیں ہے جب تک ہم اس کو عام انسانی قدروں اور دوامی جذبات سے متعلق نہیں کرتے اور اسے اس طرح پیش نہیں کرتے کہ میری اپنی تکلیف میں انسانی وجود کے مسائل کا عکس نظر آنے لگے

"عام انسانی قدروں" اور "دوامی جذبات" دونوں اصطلاحات بڑی مبہم ہیں آفرینش سے لے کر اس وقت تک کچھ جذبات نے انسانیت کو برابر متاثر کیا ہے۔ فطرت اور انسان کی جنگ ہر قدم پر لڑی جاتی رہی ہے۔ مشیت اور "تدبیر" اتفاقات اور عمل ہمیشہ برسرپیکار رہے ہیں، جنس، محبت، نفرت، ترقی اور دقیانوسیت، بھوک اور اس قسم کے نہ جانے کتنے جذبوں نے ہر منزل میں انسان پر اپنا تسلط جمایا ہے۔ ان جذبات کی شکلیں ہر سماجی ترتیب کے ساتھ بدل سکتی ہیں لیکن ان کی ابدیت اور دوام ختم ہو سکتا ہے اور نہ ان کی عمومیت۔ ہر عہد میں ہر طبقے کے انسان نے ان کا تجربہ کیا ہے۔

کسی انفرادی یا اجتماعی حادثے کی کڑیاں ان دوامی جذبات اور عام انسانی قدروں سے اندازِ بیان ہی ملاتا ہے۔ نپولین نے روس پر حملہ کیا۔ اس حملے کے کارنامے جارحانہ اور مدافعانہ کارروائیاں دونوں لحاظ سے یہ ایک عظیم تاریخی حادثہ تھا

اسے مورخوں نے بھی لکھا صحافیوں نے بھی بیان کیا اور ٹالسٹائی کے جادو نگار قلم نے بھی اس کے ارد گرد اپنے مشہور ناول "امن اور جنگ" کا تانا بانا بنا۔ موضوع ایک ہے لیکن تینوں کے انداز نظر اور اسلوب بیان میں فرق ہے۔ مورخ نے اسے گذرتے ہوئے وقت کی آنکھ سے دیکھا صحافی نے اسے عام انسان کی حیرت پسند عینک سے پڑھا اور ٹالسٹائی نے اس میں وقت کے دائرے میں اسیر بے قرار انسانی وجود کی پرچھائیاں دیکھیں وہ کبھی پیئیر PIERRE کی شکل میں منزل منزل بھٹکتا ہے کبھی پرنس اینڈریوز (PRINCE ANDREWS) کی صورت میں عظمت کے رنگ محل بناتا اور بگاڑتا ہے کبھی نتاشا (NATASHA) کی طرح درد و نشاط کا تماشائی بنتا ہے لینن جیسا سیاست داں اگر اسے تاریخی دستاویز کی طرح پڑھتا ہے تو مناسب ہے۔ مگر ہمارے لیے اس کی اہمیت کسی دوسری نہج سے ہونی چاہیے، ہمیں اس میں عظیم تر ادبی قدروں کی تلاش کرنی چاہیے۔

ادبی اور سیاسی قدروں میں امتیاز پیدا کرنے سے میری مراد کیا ہے سیاست عام انسانی تقاضوں کو پورا کرنے کے لئے مناسب ترین نظام تلاش کرتی ہے۔ وہ ہر دور میں یہ جائزہ لیتی ہے کہ انسانی ضروریات کس حد تک پوری ہو رہی ہیں اور سماجی ترتیب میں ذرائع پیداوار کے اختیار میں کیسی تبدیلیاں کی جائیں کہ وہ زیادہ سے زیادہ انسانوں کے لئے فائدہ مند ہو سکیں۔ اس طرح سیاست کی قدریں ان دوامی جذبات کے وقتی مظاہر سے متعلق ہیں۔ وہ ہر دور کے سماجی تقاضوں کے باہمی فرق پر زور دیتی ہیں۔ ان کی وحدت پر نہیں۔ وہ ٹھوس عصری مسائل کو سامنے رکھتی ہیں۔ دوامی جذبات کی فلسفیانہ اہمیت کو نہیں، آرٹ اس کے برعکس ان ادوار

کی وحدت پر نظر کرتا ہے۔ وہ اس پس منظر میں ان قدروں کو دیکھتا ہے جو ہزار روپ بدلتی ہیں مگر ہر عہد میں زندہ رہتی ہیں۔ سیاست روپ میں الجھتی ہے اور ادب روح تک رسائی رکھتا ہے۔

یہی انسانی نقطۂ نظر ادب کو صحافت اور تاریخ سے جدا کرتا ہے۔ ہو سکتا ہے تاریخ اپنی منزلوں سے آگے بڑھ کر نئی راہیں کھولے، ادب کی سرحدوں کو چھو لے، صحافت اپنے سماوی لمحات میں ادب کی رفعتوں تک پہونچ سکے لیکن ایسی نظیروں سے ہمیں توازن نہ کھونا چاہیئے۔ یہ استثنائی نظیریں ہیں اصول نہیں۔

جدید اردو تنقید نے اور خصوصاً ترقی پسند تنقید نے انداز بیان کو پوری اہمیت نہیں دی۔ قدیم تنقید اور اس کے بعد جمالیاتی تنقید کے ردعمل کے طور پر جدید نقاد کی توجہ نفس مضمون پر یکسوئی کے ساتھ جمی رہی۔ ہماری تنقیدیں اب یہ بتانے سے قاصر ہیں کہ اگر نفس مضمون ایک ہو تو کون شاعر عظیم ہے اور کون محض نقال اور متشاعر۔ آخر وہ کونسا جمالیاتی طلسم ہے جو شاعر کی بات میں رنگ بھرتا ہے۔ ہماری تنقید کا سارا زور بیان شاعر اور ادیب کے سماجی پس منظر کے تجزیے میں صرف ہو رہا ہے۔ یہ دیکھا جا رہا ہے کہ اس کا پیغام کیا ہے اور اس پیغام کے معنی طبقہ وارانہ تقسیم کے لحاظ سے کیا ہوں گے۔ فن کو جس قدر میکانکی طور پر پچھلے دنوں پیش کیا گیا ہے اس سے زیادہ شاید ہی پہلے کبھی کیا گیا ہو۔ ہماری تنقید شعر و ادب پر ایک سائنٹفک دستاویز کی طرح غور کرتی رہی ہے اور سائنس کے دوسرے شعبوں کے معیار سے جانچ کر اس پر حکم لگانے کی ناکام کوشش کرتی ہے۔

ہمارے تنقید نگاروں کو یاد رکھنا چاہیئے کہ ادب پہلے آرٹ ہے اور بعد کو کچھ

اور اس پر فن کے اصولوں کا اطلاق ہو گا۔ یہ اور بات ہے کہ اس کے مطالعے میں آپ دوسرے سماجی علوم اور سائنس سے مدد لیں۔

یہ بتانا بڑا مشکل ہے کہ غالب کے شعر:۔

بہت دنوں میں تغافل نے تیرے پیدا کی — وہ اک نگہ جو بظاہر نگاہ سے کم ہے

یا فانی کے شعر:۔

مر کر ترے خیال کو ٹالے ہوئے تو ہیں — ہم جان دے کے دل کو سنبھالے ہوئے تو ہیں

یا اقبال کے شعر:۔

وہ نمود اختر سیماب پا ہنگام صبح — یا نمایاں بام گردوں سے جبین جبرئیل

کے تاثر کا راز کیا ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ان اشعار کے ساتھ ذہن فوراً ہی اس دور کی سماجی ترتیب کی طرف منتقل ہو جائے اور ہم اس زمانے کے حسن اور عشق کے تصورات سماجی نظام اور سیاسی حالت پر غور کرنے لگیں پھر یہ نتیجہ نکالیں کہ غالب اور فانی نے اس عہد میں کن خیالات کا ساتھ دیا لیکن اس کے ماورا بھی ان اشعار کی ایک قدر ہے۔ وہ ان کا خوبصورت انداز بیان ہے۔ ان کا فنی حسن ہے۔

اس خوبصورتی کا راز کیا ہے؟ اس کا تجزیہ ناممکن ہے لیکن تنقید اگر اس ناممکن کو کسی حد تک حل نہ کرے تو اس کا کام ادھورا ہی رہے گا، وہ ہمارے شاعر کے سامنے خیالات کے مادی اور بے زرح ماڈل تو پیش کر سکے گی لیکن ان کے لئے جمالیات کی وہ گرہیں نہ کھول سکے گی جو ہمارا فنی ورثہ ہیں۔ اقبال کے اس شعر کے محاکاتی تاثر کو لیجیے۔

یا نمایاں بام گردوں سے جبین جبرئیل

اس تشبیہ میں فنی خوبصورتی کی ایک پوری داستان پوشیدہ ہے۔ اگر ہمارا انتقاد

اس طلسم کا تجزیہ نہیں کرتا۔ اس طرف اشارہ نہیں کرتا کہ اس مکمل تصویر کے بنانے میں روایت محاکات، اور جمالیاتی شعور کا کس قدر رچاؤ ہے تو میرے نزدیک اس کا کام پورا نہیں ہوتا

انداز بیان دراصل شاعری کی داخلی اور خارجی قدروں کا سنگم ہے۔ اس کا رشتہ ایک طرف تو فن کار کی ذہنی ساخت، انفرادی شخصیت اور اس کے فن کارانہ شعور سے منسلک ہے اور دوسری طرف فن کی اجتماعی قدروں اور روایات سے اسی لئے ہر ایک عظیم فن کار کا اپنا اسٹائل اور طرز بیان ہوتا ہے جسے کارلائل نے فنکار کا لباس ہے اور ایک دوسرے نقاد نے اس کی جلد سے تعبیر کیا ہے۔ جو اس کی اپنی ہے اور جسے وہ تبدیل نہیں کر سکتا اس میں اس کی اپنی شخصیت، اپنے دکھ درد، اپنے فکر و نظر اور اپنے بیان و زبان کا رنگ نظر آتا ہے۔

یہاں ادب میں انفرادیت اور شخصیت کا سوال پیدا ہوتا ہے، ایک طرف وہ لوگ ہیں جن کے نزدیک ادیب کی انفرادیت ہی سب کچھ ہے، اس کو سماجی شعور تو درکنار خود اپنے شعور اور لاشعور سے بے نیاز ہو کر تخلیق کی طرف متوجہ ہونا چاہیئے۔ انکی علامتیں ذاتی ہیں اور ان کا تاثر بہم اسرار، میراجی ہمارے ادب میں اس کی کامیاب ترین مثال ہے۔

دوسری طرف وہ گروہ ہے جو ادب میں انفرادیت کا منکر ہے۔ یہ لوگ ادب پر سماجی تقاضوں اور سیاسی ضرورتوں کا بوجھ ڈالتے ہیں، ترقی پسند تحریک کو اس خطرناک رجحان سے آگاہ رہنا چاہیئے۔ کسی واقعے سے شاعر متاثر ہوتا ہے کسی سے نہیں۔ وہ زندگی کے کسی بھی جزو کا مطالعہ کر سکتا ہے اس سے یہ مطالبہ کرنا کہ وہ کسی

خاص واقعے سے ضرور متاثر ہو۔ ادب اور تاریخ دونوں کے میکانکی مطالعہ کا نتیجہ ہے۔ پھر ایک دور کے شاعروں سے یہ مطالبہ کرنا کہ وہ سب کسی ایک واقعہ سے متاثر ہوں یا کسی ایک موضوع پر لکھیں، بڑی نادانی کی بات ہوگی۔ بنگال کا قحط ہو یا امن کی تحریک، تلنگانہ ہو یا الیکشن ہمیں ادیبوں سے یہ مطالبہ کرنے کا کوئی حق نہیں پہونچتا کہ وہ ان ہی میں سے کسی موضوع پر لکھیں۔ مجھے علم ہے کہ ادبی اور سماجی زندگی میں ایسے وقت بھی آتے ہیں جب ایک لمحہ زندہ رہنے والے ادب کی ضرورت ہوتی ہے لیکن اس بحرانی دور سے عام ادبی تنقید کے اصول نہیں ڈھالے جا سکتے، کوئی ادبی تحریک بھی ادیب کے طرز فکر، رجحان اور بنیادی فلسفے پر تنقید کرنے کا حق رکھتی ہے لیکن وہ ادب کے لیے موضوعات کا انتخاب کرنے یا اس کی تاثر پذیری کا عمل طے کرنے کا حق نہیں رکھتی یہیں سے ادیب کی انفرادی شخصیت کا دائرہ شروع ہوتا ہے۔

جدید شاعری سے انفرادیت کا سوز اور شخصیت کا احساس بالکل زائل ہو گیا ہے۔ ہمارے ادیب گویا ایک ہجوم میں گم ہو گئے ہیں۔ ہمارے ادیبوں کی نگارشات کا دائرہ محدود ہو گیا ہے، ہمارا قلم زندگی کے مختلف پہلوؤں سے آشنا ہونا چاہئے اور ہمارے مطالعے میں میکانکی سمجھ بوجھ کی بجائے وسیع تر تہذیبی قدروں کا آہنگ ہونا چاہیئے۔

بہار کے بارے میں میر، اور فانی کے دو شعر ہیں۔ دونوں یاس پرست شاعر ہیں لیکن ان دونوں شعروں کی فضا کس درجہ مختلف ہے۔

(۱) اک موج ہوا پیچاں اے میر نظر آئی
شاید کہ بہار آئی زنجیر نظر آئی

(۲) فصلِ گل آئی یا اجل آئی کیوں درِ زنداں کھلتا ہے
یا کوئی وحشی اور آ پہنچا یا کوئی قیدی چھوٹ گیا

دونوں اشعار میں فصلِ گل کے بارے میں ایک ہی طریقے کی بے یقینی اور رنج اعتباری ملتی ہے۔ بہار کے مظاہر دونوں جگہ انتہائی یاس انگیز ہیں، ایک جگہ زنجیر اس کی علامت ہے، دوسری جگہ درِ زنداں۔ اس ظاہری مشابہت کے باوجود طرزِ بیان جداگانہ ہے میرؔ نے اس ساری فضا میں پوری شخصیت کے درد اور سپردگی کو رچا دیا ہے اور فانیؔ نے خود کو ایک مایوس علیحدگی کی حالت میں پیش کیا ہے ایک پر گذری ہے دوسرے نے ایک کونے میں بیٹھ کر اس کے بارے میں سوچا ہے ایک کے پہنانے کے لئے زنجیر لائی جا رہی ہے اور دوسرا درِ زنداں کو کھلتا دیکھ کر دوسروں کے بارے میں کچھ سوچ رہا ہے، ایک درد آشنا ہے دوسرا غم پرست یہ دو شاعروں کے مزاج کا فرق ہے۔ انداز بیان کا فرق ہے، الفاظ کے انتخاب اور فنی شعور کا فرق ہے۔

ایسی بے شمار مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں۔ ہر عظیم شاعر اپنی شخصیت کے ایسے جوہر رکھتا ہے جس کی مثال وہ خود ہی فراہم کر سکتا ہے۔ اس انفرادی عنصر کو تخلیق و تنقید نظرانداز نہیں کر سکتی۔ یہ انداز بیان کا داخلی اور انفرادی پہلو ہے

اسی کے ساتھ انداز بیان کی تمام تر قدروں کا اجتماعی ہونا ضروری ہے۔ اس کی کامیابی یا ناکامیابی کا انحصار تاثیر اور اظہار کی کامیابی پر ہے اور یہ کامیابی صرف اسی وقت حاصل ہو سکتی ہے جب فن کار ایسے الفاظ اور ترکیبیں استعمال کرے جو

پڑھنے والے کے ذہن میں بھی کم و بیش وہی تصویر پیدا کر سکیں جو خود شاعر کے ذہن میں موجود ہے، اس کے لئے ایسے الفاظ، تلمیحوں اور تشبیہوں کا ہونا لازمی ہے جن کے معنیٰ اجتماعی طور پر یا تو متعین ہو چکے ہیں یا ہو سکتے ہیں۔

یہاں فن میں روایت اور بغاوت کا مسئلہ سامنے آتا ہے، کوئی شعبۂ ادب بھی ان تلمیحات اور الفاظ سے کام لئے بغیر زیادہ دور تک نہیں جا سکتا۔ جن کے ساتھ روایت نے مخصوص سماجی تصویریں اور تصورات منسلک کر دئے ہیں۔ میر کے شعر میں اگر روایت ہمیں یہ نہ بتا سکے کہ بہار میں جنوں کا زور ہونا ثابت ہے، پاگلوں کو زنجیر میں باندھنے کا رواج ہے اور اس طرح بہار اور زنجیر کا روایتی رشتہ ہے تو شاید ہمارا ذوق شعر کی پوری لطافت اور معنی کو سمجھ ہی نہ سکے۔

غیر شعور اور تحت الشعور پر زور دینے والے نقاد اور فن کار بھی انداز بیان کے اس سماجی پس منظر سے پوری طرح انکار نہیں کر سکتے۔ ان کے نزدیک ہر ایک انفرادی اور لاشعوری شے کے بھی سماجی واسطے اور رابطے ہوتے ہیں گو ان کے باہمی رشتے ایک دوسرے سے چھپے ہوئے ہوتے ہیں۔ میں ان لوگوں میں سے نہیں جو فن کو لاشعور کے حوالے کر کے اسے ایک پہیلی بنا دیں۔ جب تک فن کار جان بوجھ کر اپنے مطالب کے لئے الفاظ نہیں چنتا اور ایسے الفاظ اور ترکیبیں انتخاب نہیں کرتا جو پڑھنے والے کے ذہن میں وہی تصویریں پیدا نہ کریں، وہ انداز بیان میں شادابی پیدا نہیں کر سکتا۔ اس کی اپیل لوگوں کے دلوں کی جگہ ان کے دماغوں سے ہوگی۔ نفسیات کے مردہ اور سخت فارمولوں سے ہوگی اور یہ فن کی خامی ہے کمال نہیں۔

اس طرح ہر دور کے فن کار کو اپنے انداز بیان کے لئے ماضی کی روایات کا پورا

ذخیرہ ملتا ہے وہ الفاظ اور تراکیب کے ایک عظیم ورثہ کا مالک ہے لیکن وہ اس ورثے پر قانع نہیں ہو سکتا۔ ہر دور کے مظاہر اور مطالب یکساں نہیں ہوتے۔ ہر عہد کی بڑھتی ہوئی پیچیدگیاں اور مسائل شعور اور ادراک نت نئے تقاضے پیش کرتے ہیں، جو ہر لمحہ نئے اسالیب، نئے الفاظ اور نئی ترکیبوں کا مطالبہ کرتے ہیں۔ ہر عظیم فن کار اس دشواری کو دو صورتوں میں حل کرتا ہے۔ ایک تو پرانی روایتی قدروں کو نیا جامہ پہنا کر جیسے اقبال نے فکر و نظر، خودی اور جذب وجنون وغیرہ الفاظ کو نئے مطالب بخشے اور دوسری نئی اصطلاحات اور ترکیبیں ڈھالیں۔

نئی تلمیحات ڈھالنے کے بارے میں ایک ضروری بات عرض کرنا ہے، نئی تلمیحات دراصل اس نئے مفہوم کے ساتھ آتی ہیں جو برسوں پہلے ہمارے شعور کا جزو بن جاتے ہیں ایسے مطالب جو اظہار کے لئے الفاظ نہیں پاتے ایک ہی مرتبہ ہمارے شاعرانہ ذہن میں گونج اُٹھتے ہیں۔ اس قسم کی تلمیحات ڈھالنے سے پہلے یہ ضروری ہے کہ ایک تو ایسے مطالب ہوں جو ہمارے سماجی وجود میں اچھی طرح رچ گئے ہوں دوسرے ان میں ہمارے ادبی مزاج سے منافرت نہ پائی جائے۔ ن۔م۔ راشد نے اس کا تجربہ بڑی کامیابی کے ساتھ کیا ہے۔

ادبی مزاج اور ادبی روایات کو خلط ملط نہ کرنا چاہیئے۔ ادبی روایت کا دائرہ ہمیشہ محدود ہوتا ہے اور اگر ہر دور کا ادب اسی دائرہ میں چکر لگاتا رہتا تو شاید ادب کی ترقی یونانی دور سے آگے نہ بڑھتی لیکن ادبی مزاج اس سے کہیں زیادہ مستحکم اور دیرپا شئے ہے۔ اس کا تعلق ایک ساتھ شاعرانہ روایت اور قومی کردار سے ہے وہ کچھ چیزیں قبول کرتا ہے کچھ چیزیں رد۔ اس میں تبدیلی لاشعوری اور بہت تدریجی

ہوتی ہے۔ یہ تبدیلی تمدنی قدروں کی تبدیلی کے ساتھ ہوتی ہے اور جو تمدنی قدروں
کی تبدیلی میں یہ تدریجی عمل نہیں دیکھ پاتے وہ تمدن اور سماجی تبدیلی کے قانون کو نہیں سمجھتے۔

ہر قسم کی شاعری اور ادب کے لئے ضروری ہے کہ وہ اور کچھ بھی ہونے سے پہلے اعلیٰ شاعری اور اعلیٰ ادب ہو۔ شاعری اور ادب محض پیغام رسانی کے ذریعے نہیں ہیں۔ وہ کلام کے خوبصورت ترین ذریعے بھی ہیں ادب محض ایک مضمون یا مطلب نہیں۔ ایک جمالیاتی تاثر بھی ہے۔ جب تک یہ جمالیاتی تاثر پوری طرح روشن اور تابناک نہیں فن کار کا کام ادھورا ہے۔ ہمارے شاعروں اور ادیبوں نے فن کے اس پہلو کو بہت کچھ تشنہ چھوڑ دیا ہے۔

یہاں میں ایک خطرہ سے آگاہ کرنا چاہتا ہوں۔ اکثر اوقات فکر کے فقدان اور موضوع کے پھسپھسے پن کو خوبصورت انداز بیان اور سجیلے الفاظ کا لباس پہنانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ جب ہمارے فن کار کے پاس یا تو سرے سے کوئی فلسفۂ فکر ہوتا ہی نہیں، یا فرسودہ اور ناکارہ ہوتا ہے تو وہ ایک ہی بات کو مختلف پیرایوں اور طرح طرح کی آرائشوں کے ساتھ دہرانے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ ادبی جمود کی سب سے واضح پہچان ہے۔

اس منزل پر پہنچ کر انداز بیان شاعری اور ادب کی صحت مندی کا نشان ہونے کی بجائے اس کا آماس بن جاتا ہے اور شاعری انہی لفظی زنجیروں میں جکڑ جاتی ہے۔ اس کی سب سے واضح نظیر لکھنؤ کے دبستان نے پیش کی جہاں بات کو اس قدر سنوار کر اور سجا کر کہنے کا دستور ہوا کہ خود مطلب خبط ہو گیا "گلزار نسیم اور فسانۂ عجائب" کے خوبصورت طلسم کو کون فراموش کر سکتا ہے۔ جب شاعر بات کو ذہن میں رکھ کر اس کے لئے

سجا ہوا انداز بیان تلاش کرنے لگے تو اس کے معنی یہ ہیں کہ ہمارے شاعر کا ذہن تھک چکا ہے اس کی نظر کی وسعت تنگ ہو گئی ہے اور اس کا ادبی خلوص مائل بہ زوال ہے اور ادبی جمود پھر کسی نئے باغی کا منتظر ہے۔

آج کی اردو شاعری پر بھی اسی قسم کا ایک خطرہ منڈلا رہا ہے۔ ہمارا ادب پھر ایک فکری جمود سے گذر رہا ہے، اس میں تھکن اور بیزاری کے آثار ہیں، یہ تھکن چند گنے چنے الفاظ کی حد بندی کی شکل میں ظاہر ہونے لگی ہے۔ آج کل شاعری ایک موہوم طرز بیان کی شاعری ہے۔ اس کے پاس چند موضوعات کی فہرست اور چند تراکیب کا بھی کھانا ہے۔ اس حالت کو فکری ہم آہنگی کی خطا واری نہیں کہا جا سکتا۔ یہ فکر کے غلط اور میکانکی تصور کا نتیجہ ہے

ہمارے ادیب بظاہر موضوع کو پہلی اور آخری شے قرار دے رہے ہیں لیکن درحقیقت وہ موضوع جیسی کسی چیز سے بھی ناآشنا ہیں جو پوری شدت اور قوت سے ان کے دلوں کو گرما سکے اور دلوں میں وہ تڑپ پیدا کر سکے جو اظہار کے لئے بیتاب کرتی ہے، ہمارے فن کاروں کو غیر ضروری سجاوٹ اور پھسپھسی طلسم بندی سے بھی ہوشیار رہنا چاہئے اور سپاٹ پن اور بے نمکی سے بھی، سادگیٔ ادا کی چاشنی آج ہمارے ادب کے لئے جس قدر ضروری ہے اس سے پہلے کبھی نہیں تھی۔ ضروری ہے کہ ہمارے فن کار اقبال کی رومانوی رنگ آمیزی، غالب کی رنگینی اور میر کی سادہ پرکاری کے بنیادی عناصر کو دیکھ سکیں۔ ان کی روح کو سمو لیں اور ان سے پیدا شدہ غلط طمطراق اور بے جان تقلید سے دامن بچا لیں۔

ہمارے شاعروں اور ادیبوں کا فرض ہے کہ انداز بیان اور ادبی فن پارے

کے جمالیاتی تاثر کی طرف پوری توجہ کریں۔ شاعری کا کوئی موضوع اور مقصد کیوں نہ ہو اسے سب سے پہلے اعلیٰ ادب پارہ ہونا چاہیے اگر کوئی شاعری اس معیار پر پوری نہیں اترتی تو وہ کتنی ہی کامیاب اور کارآمد کیوں نہ ہو ادب میں جگہ نہیں پاسکتی۔ اس جمالیاتی تاثر کی تکمیل صرف اسی وقت ممکن ہے جب ہمیں اپنی ادبی روایات پر پورا عبور رہو۔ ہم ان فنی قدروں کو سمجھنا اور پرکھنا سیکھیں جو ہمارے شاعروں اور فنکاروں نے اپنا عندیہ ظاہر کرنے کے لئے استعمال کی ہیں اور ان کی روشنی میں نئے سانچے ڈھال سکیں۔

سنہ ۱۹۵۱ء

مارکسی نظریۂ تنقید

برنارڈ شا نے مارکس کے بارے میں لکھا تھا۔

"مارکس نے سماجی ارتقا کے قانون دریافت کر لئے ہیں اور اچھی طرح جان لیا ہے کہ کیا پیش آئے گا۔ تاریخ کا تانا بانا اس کے ہاتھ میں ہے"۔

تاریخ کے اس تانے بانے اور سماجی نشو و نما کے "قانون" کا نام مارکس نے مادی جدلیت رکھا اور جیسے ہی کوئی اپنے کو مارکسی کہتا ہے وہ مادیت کی روشنی میں یہ بات تسلیم کرتا ہے کہ اشیا ہمارے تصورات اور مفروضات سے علیحدہ (مگر غیر متعلق نہیں) وجود رکھتی ہیں اور سارا عالم اتفاقی حادثات اور مستقل بالذات اور غیر متعلق اشیا کا عجائب گھر ہونے کی بجائے ہم آہنگ سلسلۂ عمل کی واحد موج خوش آب ہے دوسری طرف جدلیت کے ساتھ یہ بات بھی مانتا ہے کہ یہ واحد عمل اور اس کے مرکبات سارے سلسلہ ہائے عمل تغیر پذیر ہیں اور اس تغیر کا سلسلہ دائرہ یا سیدھی لکیر میں ہونے کی بجائے متضاد رجحانات کی حقیقی کشمکش اور ٹکراؤ کے ٹیڑھے میڑھے راستے سے ہو کر جاتا ہے۔

ایک مارکسی کے نزدیک کائنات ایک واحد عمل ہے جس کے اندر مختلف سلسلہ ہائے عمل جاری و ساری ہیں لہذا وہ ہر محدود عمل میں کلی اور مجموعی عمل کا عکس دیکھتا ہے مجموعی عمل کے مطالعے کے لئے محدود مظاہر کی اندرونی ترتیب پر غور کرتا ہے اور اس طرح جزو

اور کل، ماہیت اور خاصیت کے ان تنازعات کو مٹا دیتا ہے جو میکانکی اور VITALIST فلسفیوں کے درمیان برابر اُٹھتے رہتے ہیں۔ ادب کے بارے میں اس کا مطلب یہ ہو گا کہ ادب کو مارکسی مطالعہ نے بقیہ عناصر کائنات سے غیر متعلق جز و تسلیم کرنے سے انکار کیا ہے اور اس کے مطالعہ کے لئے دوسرے شعبوں سے بھی مدد لی ہے۔ ادب ایک حادثہ نہیں ہے اور اس کی تخلیق نہ کسی حلول کرنے والی روح کے تابع ہے۔ اور نہ ذاتی توہم کے۔ ادب ـــــ اور خیال و شعور کا ہر شعبہ ـــــ مادی حقیقتوں کا تابع ہے۔ مادہ اور اس کے مظاہر بنیادی حقیقت ہیں اور خیال و شعور ثانوی۔ اس لئے ادب کی تنقید کے لئے صرف ادب یا خیال کے دوسرے شعبوں کا مطالعہ ہی کافی نہیں بلکہ مادی حالات اور مجلسی ترتیب کے قانون کو اچھی طرح سمجھنا ضروری ہے لہذا ادب کی تنقید خالص ادب کے دائرے میں رہ کر نہیں کی جاسکتی اور اس طرح ماورائی، جمالیاتی یا تشریحی تنقیدیں مارکسی نقطہ نظر سے تنقیدیں کہی جانے کی مستحق نہیں۔ اس کے یہ معنی ہرگز نہیں کہ مارکسیت ادب کی کوئی منفرد حیثیت تسلیم ہی نہیں کرتی یا اس کی اندرونی ترتیب اور حسن و قبح کے مطالعہ کو اہمیت نہیں دیتی۔ ادبی تنقید کو بھی کسی دوسرے عمل کے مطالعہ کی طرح ہمیشہ جزوِ زیرِ نظر (جو اپنی جگہ خود ایک وحدت ہے گو جامع اور مانع وحدت نہیں) کی اندرونی ترتیب سے شروع ہونا چاہئے۔

کسی بھی ادبی رجحان کا جائزہ لیتے ہوئے پہلے اس کی خصوصیات اور اس کے اجزائے ترکیبی کا بالتفصیل تجزیہ ضروری ہے اور ظاہر ہے کہ ہر کل کی طرح یہ جزوی وحدت بھی اپنے تضادات اور اندرونی تقسیموں سے مرکب ہو گی۔ اس تضاد کو واضح کرنا اور ان متضاد رجحانات کے باہمی رشتے کو صاف طور پر دکھانا مارکسی نقاد کا سب سے پہلا فرض ہوتا ہے

مارکسی تنقید ان متضاد رجحانات کی مادی بنیادوں کو بھی بے نقاب کرتی ہے. وہ بتاتی ہے کہ یہ خیال یا رجحان طبقاتی تقسیم میں شریک ہونے والے کس گروہ سے متعلق ہے۔ اور یہیں سے ہم خالص ادب کے دائرے سے نکل کر وسیع تر مجلسی دائرے میں آجاتے ہیں. ادب اور سماج کے باہمی رشتوں کو واضح طور پر پیش کرنا مارکسیت کی بہت بڑی ادبی خدمت ہے۔

ہر نظام اپنا نظامِ فکر اپنے ساتھ لاتا ہے اس کا فلسفہ ادب اور آرٹ اس کی سماجی ترتیب سے ہم آہنگ ہوتا ہے۔ اس بات کو یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ ہر نظامِ فکر کسی نہ کسی نظامِ تمدن، کسی نہ کسی مجلسی بنیاد سے وابستہ ہوتا ہے. ادب زندگی سے اس طرح وابستہ ہے جیسے زندگی ادب سے۔ دونوں ایک دوسرے کو بدلتے ہیں اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ ادب کے اندرونی اور خالص ادبی رجحانات کے ڈانڈے بیرونی اور مادی رشتوں سے ملے ہوئے ہیں۔

جب ہم کہتے ہیں کہ سرمایہ داری اپنے بحران میں مبتلا ہے تو اس سے یہ مطلب نکالنا کہ یہ بحران محض معاشی ہے اور اس معاشی بحران کے ماتحت ادب کو ایک رخ اپنانا چاہیے صحیح نہیں۔ سرمایہ داری ایک نظام ہے۔ اس کا اپنا ایک نظامِ فکر ہے، اس کا ادب ہے، اس کا تمدن ہے۔ اس کا فلسفہ اور تہذیب ہے اور جب ہم کہتے ہیں کہ وہ بحران میں مبتلا ہے تو ظاہر ہے کہ اس بحران کی بنیادی حقیقت معاشی ہوتی ہے لیکن ساتھ ہی ساتھ بڑی ہمہ گیر ہوتی ہے۔

اگر مارکسیت ادب کو مجلسی حالات کی پیداوار محض ہی بتا دیتی تو وہ اپنے کو میکانکی مادیت سے باہر نہیں رکھ سکتی تھی جو مادہ کو بنیادی اور ثانوی سبھی درجے دیتی ہے

اور فکر و خیال کو مادّے کا ایک عکس مجہول جانتی ہے۔ ادب مارکسیت کے نزدیک زندگی اور مجلسی ارتقا میں برابر کا شریک بھی ہے۔ وہ ایک عکس ہے۔ آلہ کار ہے، ایک باعمل مجاہد ہے اور اس لحاظ سے کسی بھی ادبی رجحان یا شہ پارے پر نظر ڈالتے ہوئے پہلا سوال یہی اُٹھتا ہے کہ وہ ارتقاء کی منزل کا کس حد تک ساتھ دیتا ہے اور انسانی فکر و شعور کو اس کی تخلیقی صلاحیت کو بیدار کرتا ہے۔ تخلیق انسانی فکر و عمل اور ٹھوس مادے کا سنگم ہے اور اس بات کا ثبوت ہے کہ انسان نہ صرف اشیاء کا شعور حاصل کر سکتا ہے بلکہ اُس شعور کے بعد اپنی دانستہ فکر و عمل سے اُس پر اثر انداز بھی ہو سکتا ہے اور اُسے اپنی مرضی کے مطابق ڈھال سکتا ہے۔ ادب ان باہمی رشتوں میں کیا فریضہ ادا کر رہا ہے، یہ سوال ہر مارکسی نقاد کے سامنے سب سے پہلے آتا ہے۔

سماجی ارتقاء کا قانون مارکس نے طبقہ واری کش مکش کی صورت میں ظاہر کیا ہے۔ سماج کے جسم کی متعدد تقسیموں میں سب سے زیادہ اہم اور بنیادی تقسیم طبقاتی ہے اور اپنے مجلسی رشتوں کی بناء پر ادب اس تقسیم سے غافل نہیں رہ سکتا۔ کوئی ادبی رجحان یا کوئی ادیب کہاں تک مجلسی ترتیب اور ارتقا میں اپنا فرض ادا کرتا ہے یہ سوال ہر نقاد سے اپنا جواب مانگتا ہے یہیں سے تنقید میں ایک نقطہ نظر پیدا ہوتا ہے

لہذا مارکسی تنقید اپنے کو محض ادبی یا جمالیاتی دائرے تک محدود رکھنے کی بجائے ادب کے مجلسی رشتوں سے واسطہ رکھتی ہے اور ہمیشہ ادب کو اس کے اپنے دور کی طبقاتی ترتیب کے پس منظر میں دیکھتی ہے۔ تنقید کا ایک مخصوص نقطہء نظر ہوتا ہے اور یہ نقطہء نظر مجلسی ترتیب سے ہم آہنگ ہوتا ہے۔ یہاں یہ سوال سرے سے نہیں اُٹھتا کہ نقاد ہمدردانہ مطالعہ کے پردے میں خود فن کار کا نقطہء نظر اختیار کرے اور اپنے کو محض عندیہ اور

اظہار کے مطالعہ تک محدود رکھے۔ مارکسی نقاد کا اپنا نقطہ نظر ہے اور وہ ادب کو ارتقار کے عمل میں ایک باعمل شریک کار جانتا ہے اور اسی نقطہ نظر سے وہ ہر ادبی تخلیق کو پرکھتا ہے، وہ نہ صرف عندیہ اور اظہار کے باہمی رشتوں کا مطالعہ کرتا ہے بلکہ عندیہ اور اظہار دونوں کو اس حیثیت سے بھی دیکھتا ہے کہ وہ کہاں تک ایک ایسا ادبی شہ پارہ پیش کرنے میں مدد و معاون ثابت ہوئے ہیں جو ارتقار میں مددگار ہو سکے۔ وہ فن کار کے نقطہ نظر کو بھی اسی ترازو پر تولتا ہے۔

کسی فلسفی نے کہا ہے کہ دنیا میں ایسے لوگوں کی تعداد بہت کم ہے جو یا تو مکمل طریقہ پر CONSISTENT ہوں یا مکمل طور پر INCONSISTENT یہ بات ان نقادوں کو پریشان کرنے کے لئے بہت کافی ہے جو مادی جدلیت کے قانون کو اچھی طرح نہیں سمجھتے اور ارتقار بالضد کے قائل نہیں مجلسی نشو و نما ایک دشوار اور متنوع عمل ہے اس کا ارتقار جوئے خوش آب کی طرح آہستہ اور با ربط بھی ہے اور برق و رعد کی طرح تیز اور غیر متوقع بھی پھر مجلسی نشو و نما کا یہ عکس ادب کے زوال اور عملی طور پر مجلسی نشو و نما میں شریک دھارے میں پڑتا ہے تو اس کی رنگا رنگی اور تنوع اور بھی بڑھ جاتا ہے اور ایسے ذہنوں کو پریشان کر دیتا ہے جو یا تو مکمل باقاعدگی چاہتے ہیں اور یا مکمل بے قاعدگی یہ دراصل اسی آدرش وادی نظریہ کی طرف رجعت ہے جو بے قاعدگی اور باقاعدگی، حسن اور قبح، تکمیل اور نقص کے تجریدی تصور پر یقین رکھتا ہے اور یہ ان صفات کو ان اشیار سے علیحدہ کر کے سوچتے ہیں جن میں یہ پائی جائیں۔

ترقی پسندی اور رجعت پسندی، حسن و قبح جامد اور ساکت خصوصیتیں ہونے کی بجائے عمل ہیں، اور یہ عمل ایک دوسرے سے متعلق اور مربوط ہیں اور یہ باہمی آویزش اور تکرار

ہی دراصل وہ شے ہے جو ترقی کی ضمانت کرتی ہے اور بہتر منزلوں کی طرف رہنمائی کرتی ہے۔ چنانچہ مارکسی نقاد کسی شاعر، کسی دور کی ادبی تخلیق کے اندرونی تضاد کو واضح کرتے ہیں تو کام اس سے آگے بڑھتا ہے اور یہ بھی ضروری ہو جاتا ہے کہ وہ ان رجحانات کی مادی اور مجلسی بنیادوں کو بھی واضح کریں یہ وضاحت اس دور کی سماجی ترتیب اور اس سماج میں شاعر کی اپنی جگہ کو سمجھے بغیر ممکن نہیں۔

آدرش وادیوں کے لئے سب سے بڑی دشواری یہ ہے کہ صفت شئے موصوف کے بغیر وجود نہیں رکھتی۔ مارکسی نقاد کسی بھی آدرش کا کسی بھی مکمل تصور اور ارفع اچھائی یا برائی کا تصور بغیر کسی شے کے نہیں کر سکتے۔ لہٰذا جب وہ کسی بھی فن پارے کو پرکھتے ہیں تو اس کی تعریف، تنقید یا تنقیص کرتے ہوئے ان کا مطالعہ اور ہر ایک بیان حقیقی اور مستقل بالذات ہونے کے ساتھ ہی اضافی اور متعلق ہوتا ہے۔ جب وہ کسی چیز کو اچھا کہتے ہیں تو ان کے ذہن میں اس جنس کی اور بہت سی چیزیں ہوتی ہیں جن کے مقابلے میں انھوں نے اسے بہتر درجہ دیا ہے۔ بقول اسپنوزا ہر ایک شئے کی تعریف دراصل ایک نفی ہے۔ جب ہم کسی شے کی تعریف یا اہمیت بیان کرتے ہیں تو اس کے معنی اس کے سوا کیا ہیں کہ ہم یہ بتا رہے ہیں کہ اس شے میں یہ تمام صفات پائی جاتی ہیں جو اس مقدار میں دوسری اشیا میں نہیں ملتیں۔ یہ دراصل ایک طریقہ امتیاز ہے اور یہ طریقہ ظاہر ہے کہ اضافی طریقہ ہے۔

جب کسی فن پارے کو ترقی پسند کہا جاتا ہے تو ظاہر ہے کہ اسے ایک آدرش کی حیثیت نہیں دی جاتی۔ مارکسی نقاد اس فن پارے کے اندرونی تجزیے سے منھ نہیں موڑتا اور ایک لمحے کے لیے بھی تسلیم نہیں کرتا کہ اس سے بہتر اور اس سے زیادہ

ترقی پسند تخلیق ممکن نہیں ہے۔ ترقی پسند کہنے کے معنی یہ ہیں کہ وہ اس کی حدود سے آگاہ ہے، وہ اس کی اندرونی ترتیب اور کمزوریوں کو بھی واضح کرتا ہے۔

لینن نے ہیگل کی جدلیات پر بحث کرتے ہوئے ابدی سچائی کے بارے میں لکھا ہے :-

"ہر ایک مخصوص شئے حقیقت، یا خیال صرف ایک جزو ہے، پوری حقیقت یا خیال کے لئے سچائی اور اصلیت کے دوسرے متعدد اجزا درکار ہیں جو بظاہر غیر متعلق اور مستقل بالذات معلوم ہوتے ہیں، صرف پہلے جزو اور ان تمام اجزاء کے اوسط اور ان دونوں کے باہمی ربط سے ابدی سچائی حاصل ہو سکتی ہے۔"

مارکسی تنقید آرٹ کا کوئی بندھا ٹکا آدرش نہیں ہے۔ اس کا آدرش ہمیشہ ان جزوی اور انفرادی ادبی تخلیقات ہی میں ملتا ہے اور ان سے علیحدہ نہیں کیا جا سکتا لہذا مارکسی تنقید ادبی شہ کار کی مختلف صفات کو شے سے علیحدہ نہیں کرتی، وہ شے اور صفت کی ناقابل تقسیم وحدت کی قائل ہے۔

مارکسی نقاد کا کام محض شے کی اندرونی حرکت، ترتیب کے بیرونی رشتوں کو پرکھنے تک ہی ختم نہیں ہو جاتا۔ اس سے ایک قدم آگے بڑھ کر اس کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ وہ اس تغیر پذیر شے کو تغیر پذیر ماحول کے پس منظر میں دیکھے اور پرکھے حقیقت پسندی نے ایک ادبی رجحان کی حیثیت سے ایک نہایت ہی ترقی پسند فرض ادا کیا ہے، لیکن ایک تو خود اس کا نشو و نما اس کو کس سمت میں لے گیا۔ دوسرے حالات کے بدلتے دھارے نے اسے کہاں سے کہاں پہنچا دیا۔ یہ دونوں باتیں کوئی مارکسی نقاد فراموش نہیں کر سکتا۔ ہر ایک شاعر کا ادبی رجحان اور ہر ادبی رجحان اور ہر ادبی تخلیق

زندگی کے جزو اور اس رواں دواں دھارے کے ایک حصے کو اسیر کرتی ہے اور اس ایک حصہ کو اس کے پس منظر میں دیکھنا نقاد کا کام ہے۔

مارکسی نقاد کو ایک طرف خود جزدی وحدت یعنی ادبی تخلیق کی اندرونی ترتیب کو نظر انداز کر دینے کے خطرے سے ہوشیار رہنا چاہیئے۔ دوسری طرف سماجی ترتیب اور اس اندرونی ترتیب کے بیرونی رشتوں کو صحیح اہمیت نہ دے سکنے کے اندیشے سے۔ اس کے علاوہ ضرورت سے زیادہ سہل پسندی (OVER SIMPLIFICATION) اور میکانکی نقطہ نظر سے آگاہ ہونا چاہیے۔ اسی وقت وہ کسی ادبی تخلیق کی صحیح تنقید پر قادر ہو سکتا ہے۔

ظاہر ہے کہ ایک نقاد سے زیادہ کوئی بھی ادب کی اندرونی ترتیب۔ اس کے حسن، اس کے ماضی، حال اور مستقبل سے واقف نہیں ہو سکتا۔ اس کے سامنے سب سے پہلا سوال ادبی فن پارے کی اندرونی ترتیب کا مطالعہ ہوتا ہے اور اس اندرونی مطالعہ میں موضوع اور ہیئت کا ربط باہمی، روایت اور تجربے کے رشتے، اظہار اور تاثر، محاکات اور اثر کی گہری وابستگی سے آگاہی اس سے زیادہ کسی اور کے لیے اتنی ضروری نہیں۔ وہ تصویر کے ہر رنگ پر غور کرتا ہے ہر کردار اور ہر رجحان پر وقت صرف کرتا ہے اور ہر اُبھرتے ہوئے اور مٹتے ہوئے نقش کے پس منظر کو پرکھتا ہے، ناول کا ایک کردار اُبھرتا ہے اور دوسرا مٹ جاتا ہے۔ ایک تصور کھل جاتا ہے اور دوسرا سارے پلاٹ پر چھا جاتا ہے۔ نقاد کے لئے صرف اس کا بیان یا اس کی وضاحت ہی کافی نہیں، اس کے آگے اسباب و علل، افہام و تفہیم کا ایک سلسلہ ہے۔ ایسا کیوں ہوا؟ یہ کہاں تک حقیقی ہے اور کہاں تک محض ضمنی؟۔

اور اس بات کا تصفیہ کرنا اس وقت تک ممکن نہیں، جب تک ہم ایک نقطۂ نظر کو نہ اپنائیں یہ نقطۂ نظر لازمی طور پر ادیب کا نقطہ نظر نہیں ہو سکتا جب تک ہم ادیب کے ساتھ چلتے رہیں گے اور خالص ادب کے دائرے سے باہر قدم نہ نکالینگے مختلف رجحانات کے تضاد کو دیکھنا دشوار ہوگا۔ پریم چند اور ٹالسٹائے جیسے پاکیزہ صفت اور نیک دل فن کار جو سامراج اور جاگیرداری کے پہیے سے بندھے ہوئے کسان کے مظلوم وجود پر چیخ اُٹھتے ہیں۔ خود ہی انسان کے فکر و عمل کو ماورائی طاقت کے سماوی رتھ سے باندھ دیتے ہیں اور اپنی کٹیوں میں بڑے سکون سے واپس چلے جاتے ہیں۔ انسان دوستوں اور سوشل ریفارمروں کے نزدیک یہ کوئی تضاد پیش نہیں کرتے اور اگر ہم مصنف کے ہم خیال ہو کر اس پر نظر ڈالیں گے تو اس تضاد تک پہنچنا ممکن نہ ہوگا، مصنف کا ایک خاص نقطۂ نظر ہوتا ہے اور نقاد کے لئے بھی ایک خاص نقطۂ نظر اپنانا ضروری ہے۔ اگر تنقید کو تشریح یا تحمید کی آلائشوں سے بچانا ہے تو ایک نقطہ نظر اپنانا پڑے گا اور یہ نقطۂ نظر وہی ہو سکتا ہے جو زندگی کے ارتقائی اور تاریخی قوت نے فراہم کیا ہے۔

اندرونی ترتیب کے رشتے بیرونی ترتیب سے ملتے رہیں۔ خیالات بظاہر بڑی معصوم اشیا ہیں مگر اِن کے تضاد اور باہمی تنافر کی مجلسی بنیاد معلوم کرنا آسان کام نہیں۔ ایک ہی شے پر مینی اور لیساری دونوں قسم کی تنقیدیں ممکن ہیں۔

مارکسی تنقید کا سب سے اہم مسئلہ ادب کے فاعلی پہلو سے متعلق ہے۔ یہ اسی بیان کا ایک تسلسل ہے کہ ہر دور کا ادب اپنے دور کی تصویر ہے۔ ادب ایک باعمل شریک کار ہے اور وہ ارتقاء کی آویزش میں حصہ لیتا ہے۔ ادب کے اس تاریخی درجے کی بڑی

اہمیت ہے۔

ہر ایک ادبی شہ پارہ، ہر ایک شاعر، ہر ادبی رجحان اپنے دور کی تصویر ہے اور اس دور کے اثرات سے وہ باہر نہیں نکل سکتا لیکن وہ محض ایک عکس مجہول ہونے کے بجائے ایک باعمل شریک کار ہے اور اسی لحاظ سے نہ مارکسی مصنف کا کام فوٹوگرافی تک محدود رہ سکتا ہے اور نہ مارکسی نقاد کا کام ادب کے طبقاتی رشتوں کو بے نقاب کرنے تک۔ دیکھنا یہ ہے کہ ادبی تحریک اور تخلیق زندگی کو کس طبقے کے حق میں بدل رہی ہے۔

ادب خیال و شعور کو جگاتا ہے اور اس کی تعمیر کرتا ہے یہی خیال اور شعور عمل کی بنیادیں ہیں ہر خیال جو عمل میں منتقل ہو جاتا ہے۔ ماورائی کے بجائے حقیقی شکل اختیار کر لیتا ہے اور اس طرح مادے کی تخلیق ہوتے ہوئے بھی وہ مادے کی ترتیب اور اس کی تشکیل میں فیصلہ کن طریقہ پر حصہ لیتا ہے۔ آیا کوئی ادبی تخلیق انسان میں آگے بڑھنے کی امنگ، حالات کے بہتر تجزیے کی صلاحیت اور نئی خلاقانہ طاقت کو بیدار کرتی ہے (جیسے لینن نے تمام انسانوں میں چھپے ہوئے شاعر کو جگانے سے تعبیر کیا تھا) یا ان میں وہ مایوسی، وہ خواہش مرگ اور شکست خوردگی پیدا کرتی ہے جو مرتے ہوئے طبقے کی خصوصیت ہے ——— اسی پر کسی فن پارے کی تکمیل اور اس کے حسن و قبح کا دارومدار ہے۔

مارکسی تنقید دراصل فن اور زندگی کے باہمی رشتوں کی نگراں ہے وہ ایک طرف ادب اور زندگی کے ربط باہمی کو نظر میں رکھتی ہے، ادب زندگی پر اثر انداز ہونے کی کوشش میں زندگی سے اثر لیتا ہے۔ زندگی کو تبدیل کرنے کے عمل میں بہتر

طور پر شریک ہونے کے لئے خود کو تبدیل کرتا ہے، دوسری طرف مارکسی تنقید ادب کے دائرے کے اندر رہ کر اسے ایک نئے تضاد سے آشنا کرتی ہے۔ تخلیقی شہ پارے اور ان کی تنقید یعنی ان کی اندرونی ترتیب، بیرونی رشتوں اور تخلیقی عمل کے مطالعے کے تضاد سے۔ اور یہی وہ تضاد ہے جو ادب کو بہتر، تازہ تر اور شاداب تر بنانے کا ذمہ دار ہے۔ اسی لحاظ سے مارکسی تنقید ہر ادبی منزل کے اندرونی تضاد کو نمایاں کر کے اور ہر اگلی تخلیق پر اثر انداز ہو کر اپنی تخلیقی آن بان کو قائم رکھتی ہے اور اس مقصد کو پورا کرتی ہے جو تنقید کا بنیادی مقصد ہے۔

جب تک ہماری تنقید بے لاگ ہے ہمارے ادب کے شیریں اور صحت مند ہونے کی پوری ضمانت موجود ہے اور ہمارا ادب زندگی سے اپنے رابطے استوار رکھے گا اور عوام کے اندر سوئے ہوئے شاعر اور فن کار کو بیدار کر سکے گا۔

۱۹۵۰ء

جدید اُردو شاعری

(ایک جائزہ)

جدید اُردو شاعری کی حد بندی راشد اور فیض کرتے ہیں۔ تنقید کے نزدیک اس دور کے حسن و قبح کو پرکھنے اور اس کی کامیابی اور ناکامی کو جانچنے کے لئے کچھ اور وقت اور فاصلے کی ضرورت ہے۔ پھر بھی اُردو شاعروں کی نئی نسل کو اس دور نے اس قدر متاثر کیا ہے کہ آج کے مسائل کو سمجھنے اور کل کے فن کی حفاظت کے لئے اس کا جائزہ لینا تنقید کا فرض بن جاتا ہے۔

شاعری کے اس نئے دور کا تاریخی اور سماجی پس منظر کیا تھا۔ اس کے پیچھے شاعری اور ادب کی روایات تھیں اس کی پشت پر اقبال اور جوش کے قد آدم سائے تھے۔ ایک نے شاعری کو فکر کی پختگی اور فلسفے کی متانت سے آشنا کیا تھا، دوسرے نے زندگی کی توانائی اور جذبے کی بے پناہ آگ سے۔ جدید شاعری کے پاس تکنیک کے تجربوں کی متاع بھی تھی۔ اختر شیرانی اور حفیظ نے وزن و بحر کے نئے مرکبات تیار کئے تھے۔ اس طرح موضوع اور اسلوب دونوں حیثیتوں سے اُردو شاعری تبدیلی کے لئے تیار ہو چکی تھی اور جامد اسالیب کی جگہ نئے سانچوں میں ڈھلنے کے لئے بیتاب تھی۔

جدید اُردو شاعری کا ذہن محض ادبی روایات ہی سے نہیں بنا، اس کے پیچھے

وہ سارا علمی اور ادبی سرمایہ تھا جو مغرب نے ہمارے سامنے لا ڈالا تھا۔ انگریزی اور یورپی ادب کے ذخیرے، ایلیٹ اور آڈن کا کھویا ہوا تفکر، اردو مانوی شاعروں کا سوز، حقیقت پسندوں کی تلخیِ فکر اور اس کے ساتھ سائنس کی وہ فضائیں جن میں ذہن انسانی یقین اور اعتقاد کی ساری زنجیریں شکست کر کے آوارہ گھوم رہا تھا ڈارون نے بتایا کہ انسان خدا کا نائب ہونے کی بجائے حیوانی وجود ہی کی ایک کڑی ہے۔ فرائڈ نے کہا کہ یہ کڑی بھی اپنے شعور اور عمل میں اس غیر مہذب جذبے ہی کی پابند ہے جس پر کسی کا اختیار نہیں۔

مالتھس نے ایک قدم آگے بڑھ کر اعلان کیا کہ موت اور جنگ، وبا اور قحط جرم ضعیفی کی سزائیں ہیں اور اس کمزور انسان کے لئے جو اپنے وجود کے سارے بھرم کو توڑ نہیں سکتا۔ دنیا میں کوئی جگہ نہیں۔ دنیا تنازع للبقاء کا ایک وسیع میدان تھی جس میں آرزو کا مطلب شکستِ آرزو کے سوا اور کچھ نہیں، جہاں پیسہ خدا ہے، مادّی ضروریات مختار ہیں اور جذبۂ معصوم سادہ امیدیں محض اپنی آگ کی خس و خاشاک۔ اشرف المخلوقات کی خودی اور سربلندی کا سارا پندار شکست ہو گیا

مارکس نے پھر بھی انسانی عمل کو کارگر ٹھہرایا اور تصورات کی تبدیلی اور قدروں کی اضافیت پر زور دیتے ہوئے بھی یہ امید دلائی کہ دنیا بدلی جا سکتی ہے ماحول کو تبدیل کیا جا سکتا ہے۔ یہ تبدیلی بہتری کے لئے ہو گی اور یہ حقیقی بھی ہے اور لازمی بھی۔

وہم و یقین کی اس دھوپ چھاؤں میں ہماری شاعری پروان چڑھی۔ جذبۂ محض اور روحانی برتی کا اثر دھندلا ہوتا گیا اور فکر ابھرنے لگی، علم سے آشنا، کبھی گھبرائی ہوئی

ابھی ہوئی اور مجروح کبھی روشن بتابندہ اور یقین خود آگہی سے آراستہ، اس کے چاروں طرف مغرب سے آئے ہوئے علم کی تشکیک اور جستجو ہی نہ تھی جس نے انسان کو بتلایا تھا کہ زندگی اتنی سادہ اور آسان نہیں جتنا رومان نگاروں نے اسے سمجھ رکھا تھا۔ اس کے گرد ہندوستانی سماج کی ناہموار سطح بھی تھی۔

غلامی، سیاسی اور ذہنی۔ جاگیردارانہ قدریں ارضی اور سماوی، مذہب کے قیود اور مناقشے، سرمایہ داری شہروں کا بڑھتا ہوا بحران اور اقتصادی تشنج۔ اس فضا نے نئے دور کی آمد آمد کا اعلان کیا۔ اس ماحول میں شاعرانہ ذہن نے بہت کچھ بنایا بہت کچھ بگاڑا، سوچا اور جھنجلایا، کبھی پرچم کا ندھے پر سجایا اور اسے بدلنے چلا کبھی چاند تارے نوچ ڈالنے کے حوصلے کیے، مگر یہ ماحول خارجی حقیقت کا یہ پر تو ہمارے شاعرانہ ذہن پر مستولی تھا۔ حقیقت کا یہی گرانبار احساس جدید شاعری کی حد بندی کرتا ہے اور اس کے لہجے کو قدیم سرمایۂ شعر سے علیحدہ کرتا ہے۔

اس نئے لہجے نے فن کے پیکر میں اظہار پایا۔ اظہار کی مختلف صورتیں تھیں اور ہر منفرد شاعر کے کلام اور اسلوب میں اس کی جگہ اور اس کی نوعیت نرالی تھی

جدید اردو شاعری کے اس لہجے کی پرورش رومانوی دور نے کی۔ رومانوی دور جذبے کی فراواں روانی کا دور ہے اور اس آئینہ خانے میں قوت، حیات اور جمالیاتی تکمیل کے آدرش ملتے ہیں، اس کے رنگ اور صورت مختلف ہوتے ہیں۔ یہ جذبہ کبھی اقبال کو مرد مومن کے خواب دکھاتا ہے، کبھی جوش کو فطرت پرستی اور انقلاب پرستی پر اکساتا ہے۔ کبھی اختر شیرانی کو منزل لیلیٰ کی تلاش میں سرگرداں رکھتا ہے اور کبھی حفیظ کو تیرہ سو سال پرانی عظمتوں کی طرف کھینچ لے جاتا ہے۔ موضوع کے لحاظ سے یہ نسلی اور قومی عظمت

کی بازیافت کا عہد ہے اور اسلوب کے لحاظ سے نغمے کی نئی ترتیب اور اسالیب کے نئے تجربوں کا۔

نئی شاعری جذبے کی اس فراوانی اور اسالیب کی اسی تلاش کا نتیجہ ہے لیکن جذبے کی آگ یہاں فسردہ ہونے لگتی ہے اور فکر سورج کی طرح طلوع ہو کر رومانیت کے فانوسوں کو پھیکا کر جاتی ہے

جذبے اور فکر، رومان اور حقیقت کی یہ امتیازی لکیر اس دور کے تمام تر شعرا کے کلام میں ملتی ہے فیض نے تو "دلے بفروختم جانے خریدم" کہہ کر اس کی حد بندی کر دی اور اپنے کلام کو دو واضح حصوں میں تقسیم کر دیا۔ سرود شبانہ "آج کی رات" اور "میرے ندیم" سے "مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب نہ مانگ"، "رقیب سے"، "بول" اور "میرے ہمدم میرے دوست" تک یہ منزل پوری واضح ہو جاتی ہے۔ راشد کی نظمیں "سوچتا ہوں کہ اسے واقفِ اُلفت نہ کروں"، اور "لارنس باغ" جیسے رومانوی تاثر پاروں سے "دریچے کے قریب"، "داشتہ" اور "پہلی کرن" تک پہنچتے پہنچتے آہستہ آہستہ اس درمیانی خط سے گزرتی ہیں جب سنگین حقیقتیں ایک چھناکے کے ساتھ سارے خوابوں کو چکنا چور کر دیتی ہیں۔

"یہ مگر کیا تھے، خیالات تھے، اوہام تھے دیوانے کے
نہ وہ گل چہرہ کنیزیں تھیں نہ دل شاد غلام
در و دیوار کے وہ نقش نہ دیواریں تھیں۔
سنگ اور خشت کے ڈھیروں پہ تھا کائی کا نزول
اور وہ ڈھیر بھی موجود نہ تھے" (خرابے)

جذبی کی ابتدائی غزلوں سے لے کر "طوائف" اور "نفا دسے" تک بڑی منزلیں

ہیں اور یہ وہ منزل ہے جو جذبے کو فکر تک لاتی ہے۔ مجاز کی نظمیں یا مکمل انقلابی ہیں یا پورے طریقے پر رومانوی۔ شاعر کی رومانوی سرمستی دونوں کے امتزاج کی اجازت نہیں دیتی "نوراؔ"، "آج بھی" اور "رات اور ریل"، "ایک سمت"، اور "مزدور"۔ "انقلاب" اور "خواب سحر" دوسری طرف۔ یہ اور بات ہے کہ اس کی رومانوی نظموں میں لطیف اشارے ملتے ہیں اور انقلابی نظموں میں کہیں کہیں رومانوی کوندے لپک جاتے ہیں۔ جیسے آہنگ نو میں :-

پاس ناموسِ نگارانِ جہاں ہے تو اٹھو

اور "عشرتِ تنہائی" کا آخری بند۔ ساحر کے کلام میں یہ حد بندی رومانوی سرمستی سے شروع ہو کر "فن کار" اور "کوئی نے سوچا تھا" سے گذرتی ہوئی "میرے گیت تمہارے ہیں" اور "آج" تک پہنچتی ہے۔ یہی خط جعفری کی شاعری سے بھی گذرتا ہے گو اس کی قطعیت کم ہے۔

یہ صعود اردو شاعری کی ایک نئی منزل تھا اور اس کے اپنے امکانات بھی تھے اور اندیشے بھی۔

زندگی کی طرف یہ نیا رویہ جدید شاعری کی خصوصیت ہے، ہمارے شاعروں نے جس طرف دیکھا نہ تھا اب اس طرف دیکھا۔ یہ اور بات ہے کہ فکر آشنائی اور علم کے آگے سر جھکا دینے کی اس کوشش نے جذبے اور رومان کے وہ حوصلہ نواز چراغ گل کر دیئے :-

خیال و شعر کی دنیا میں جان تھی جن سے
فضائے فکر و عمل ارغوان تھی جن سے
وہ جن کے نور سے شاداب تھے مہ و انجم

جنونِ عشق کی ہمت جوان تھی جن سے
وہ آرزوئیں کہاں سو گئی ہیں میرے ندیم

کہیں انفرادی درد کو اجتماعی کرب میں سمونے کی کوشش کی اور اسے ہجوم میں گم کر دیا کبھی کلبۂ احزاں میں اسیر کر کے داخلی خلاؤں کے سپرد کر دیا کہیں جعفری نے جنم لیا کہیں میراجی نے۔

جدید شاعر کے نزدیک زندگی نہ داخلی خواہش تھی نہ مایا جال۔ کائنات نے ایک خارجی حقیقت کا روپ لے لیا تھا جسے نہ بھلایا جا سکتا ہے اور نہ جس سے منھ موڑا جا سکتا ہے۔ اختر شیرانی کی سرمستی اور اقبال کا اعتماد اور حوصلہ یہاں کہیں نہیں ملے گا امید پرست اور مارکسی شاعروں میں بھی نہیں۔ ہمارا شاعر زندگی کے بارے میں سوچتا زیادہ ہے اس سے لرزاں اور خائف ہے۔ اس کو نظر بھر کر دیکھنے کی ہمت کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور میں جعفری کی "نئی دنیا کو سلام" کو چھوڑ کر کوئی طویل نظم نہیں لکھی گئی۔ اقبال کے ساقی نامے اور حفیظ کے شاہ نامے کے لیے جس دل جمعی اور خارجی زندگی کے بارے میں بے باک رویے کی ضرورت ہے وہ یہاں مفقود ہے۔ ادھر کچھ دنوں سے طویل نظمیں لکھی جا رہی ہیں۔ ان کی حیثیت خارجی عمل سے زیادہ داخلی خود کلامی کی ہے۔

اپنے میں کھوئی ہوئی یہ تلخ کام فکر ہر قدم پر ملتی ہے۔ یہ ایک نیم فکری، نیم جذباتی مرکب ہے جو باہری دنیا سے صرف اسی حد تک واقف ہے کہ اس کے بارے میں سوچ سکے۔ ہمارا شاعر ایک فکری وجود سے ایک سوچنے والا ذہن ہے ٹھوکریں کھانے اور اُمنگ کے نغمے گانے والا مطرب خوش نوا شاذ و نادر ہی کہیں ملتا ہے

حقیقت پسندی نے محبت اور حسن کے بارے میں بھی نیا تصور قائم کیا اور یہ نیا تصور جدید شاعروں میں کم وبیش سبھی نے اپنایا۔ وہ حسن جس پر دل و ایمان لٹتے تھے اور جس کے مل جانے سے تقدیر نگوں ہو جانے کا یقین رہتا تھا خلا میں گم ہو گیا تھا، اس کی جگہ گوشت پوست کے نسوانی ڈھانچے اُبھر رہے تھے۔ ان کے دروازوں پر دربان نہیں سماجی وقار کے پہرے تھے یہ محلسرائے کی چہار دیواری میں نہیں طبقاتی تقسیم اور اقتصادی ناہمواری کی دیواروں میں اسیر یا محفوظ تھے۔

عشق افلاطونیت سے گذر کر جسم کی مایوس پکار تک پہنچا، اب وہ عبادت لب و رخسار کی حدود سے نکل کر محبوب سے قریب آتا ہے۔"غم جاناں" دست حنائی کے لمس سے گذر کر غم دوراں تک پہنچتا ہے۔ غم جاناں پر جان دینے کے بجائے اسے غم دوراں پر کمند ڈالنے کا ذریعہ بناتا ہے، کبھی اسے غم دوراں ہی کا ایک حصہ سمجھ کر اس میں محو رہتا ہے کبھی اسے فراموش کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔

راشد کی محبت خالص جنسی اور مادی ہے اسے جذباتی سیرابی کی آرزو بھی نہیں اس کا سارا وجود اسی مادی کرے پر رومان اور عشق کے مسائل طے کر لینا ہو "بہلی کرن" کے سوا اور کہیں بھی اس کا دل کسی اشارۂ ابرو یا جنبش لب کا آسرا نہیں چاہتا۔

اپنے جذبات کی شوریدہ سری سے مجبور
مضطرب رہتا ہوں مدہوشی و عشرت کے لئے
اور تری سادہ پرستش کی بجائے
مرتا ہوں تیری ہم آغوشی کی لذت کے لئے
(عہد وفا)

فیض حسن کی مجبوریوں اور اداسیوں سے واقف ہو کر بھی عارض پر غازے

کے غبار اور ٹمٹماتے ہوئے آویزے کا خیال کرتا ہے۔ بلہوس کی افسردہ مہک اور ہنستی ہوئی راتوں کی کسک کے تذکرے کرتا ہے جو اسے کشاں کشاں کائنات کے درد اور غم دوراں کے مسائل تک لے جاتے ہیں۔ "پہلی سی محبت" شکست ہوئی ہے حسن کے چہرے پر آلام کی گرد کے نشانات اُبھرتے ہیں اور عشق اپنی دوروزہ جوانی کی شکستوں کا شمار کرتے ہوئے رومانوی ناکامی کو بھی :-

مرے دریائے بیتابی میں ہے اک موجِ خون وہ بھی

سمجھ کر خاموش ہو جاتا ہے۔

فراق کے کلام میں عشق آرزو اور شکست آرزو، محرومی اور کامرانی کا ایک نخلستان ہے جہاں سایہ بھی ہے اور رنگ بھی۔ وہ ایک تصور پرست کا جذبۂ بیباک نہیں سنبھلا ہوا، ٹھہرا ہوا تجربہ ہے جو انسانی وجود کو پیش آرہا ہے، کبھی حسن کی تابناکی زندگی کی رونق اور جینے کی حسرت کو اُجاگر کرتی ہے جیسے "شامِ عیادت میں"۔

جیوں گا ہاں جیوں گا ہیں نگاہ آشنائے یار

کبھی اداس کرتی ہے کبھی اداسی بھی غم روزگار کی تلخی کے مقابلے میں بھلا دی جاتی ہے اور شاعر اسی اداسی کے لئے، زندگی کیلئے اسی حوصلے لئے۔ اسی حسرت تعمیر اور شکست آرزو کے لئے تڑپتا ہے، کبھی حسن کی اداسیوں کا خیال کرتا ہے۔

یہ دکھ، یہ درد، یہ آزردہ حالیاں تیری   جو چوم چوم نہ لوں سب اداسیاں تیری

کبھی اپنے جبر و اختیار کے تذکرے :-

جو تیرے گیسوئے پرخم سے کھیل بھی نہ سکیں

ان انگلیوں سے ستاروں کو چھیڑتا ہوں میں

جذبی کی "طوالف" اور "تو ہی بتلا" میں حسن آلام اور شکست آرزو سے بے پروا نہیں رہنا۔ راشد نے جو بات خندہ بیباک سے پہچانی تھی۔

میں ترے خندۂ بیباک سے پہچان گیا

کہ تری روح کو کھاتا سا چلا جاتا ہے

کھوکھلا کرتا چلا جاتا ہے کوئی الم زہرہ گداز (داشتہ)

جذبی نے اسے بڑے فن کارانہ وقار اور خلوص کے ساتھ کہا ہے۔

جن فضاؤں میں بھٹکتے ہیں خیالات ترے

ہے وہاں کون بجز میرے ترا ہم پرواز

کون سمجھے گا سوا میرے ترا حزن والم

جب ترے دوش پہ بکھری بھی نہ ہو زلف دراز

جذبی نے افسردگی میں حسن پانے کی سعی کی ہے۔ یہ حسن کاری کا نیا خاکہ ہے عشق کے بارے میں مجاز نے ایک نیا رُخ پیش کیا۔ یہ رُخ مجاز ہی پیش کر سکتا تھا کیوں کہ اس کے کلام میں فکر کی تلخ بختگی کی بجائے زندگی کی اُمنگ اور جذبے کا والہانہ پن ملتا ہے، جذبی کی افسردگی کے برخلاف مجاز کا عشق سرمست اور حسن شادا اور جواں ہے۔ وہ نہ تشنہ کام ہے اور نہ آورش وادی، وہ شکستوں سے گھبرانے کا نہیں ان میں گھر کر گیت گانے کا عادی ہے۔ ناکامیوں سے اسے محبت نہیں لیکن ناکامیاں اسے مایوسی نہیں اُمنگ اور حوصلہ دیتی ہیں۔

میں ہوں مجاز آج بھی زمزمہ سنج و نغمہ خواں

میں "آج بھی" کا ٹکڑا سرمد کی اس رباعی کی بازگشت اپنے ساتھ لاتا ہے۔

سرِ ما بگزشت و ایں دل زار ہماں　　گر ما بگزشت و ایں دل زار ہماں

القصہ تمام سرد و گرمِ عالم　　بر ما بگزشت و ایں دل زار ہماں

اس کا عشق جراحت آشنا ہے سرمست اور انجام سے بے پروا۔ سرکش اور شوخ۔ مجاز فکر کی افسردگی کا نہیں جنوں کی طوفانی مستی کا شاعر ہے۔

ساحر نے نسوانی پیکر کی تصویر متاعِ ارمان میں سمو کر بنائی۔ پورے حوصلے کے ساتھ زندگی کے آدرش، محبت کرنے اور حسن کو پالینے کے منصوبے بنائے اور پھر ان خوابوں کی شکست کا نظارہ بھی کیا۔ پرخلوص اور پاکیزہ محبت کی جو تصویریں ساحر نے کھینچی ہیں۔ نشاط اور طرب کے جو خاکے اس کی شاعری میں اسیر ہیں وہ کہیں اور نہیں ملتے۔ "کبھی کبھی" اور "ہیں نہیں تو کیا"، میں یہ احساس پوری شدت سے اجاگر ہوا ہے

جدید اُردو شاعری غمِ جاناں سے غمِ دوراں کی طرف ایک طویل سفر ہے غمِ دوراں کا یہ احساس بڑا ہی متنوع اور رنگا رنگ ہے۔ یہاں زلف و عارض کے سایے بھی خنک اور سر دہوتے نظر آتے ہیں اور ان میں بھی زندگی کی محرومی اور تشنگی ساتھ نہیں چھوڑتی حسن اور رومان کے نخلستان سکون نہیں دیتے پناہ البتہ دیتے ہیں۔ یہ لمحہ لمحہ غنیمت ہے مگر کرب اور درد سے بھرپور رہے۔

زندگی کے ہمت شکن ماحول نے کاغذی پھولوں سے سجی ہوئی زنجیروں سے ساری آرائشیں نوچ پھینکیں اور ان کا آہنی اور بے رنگ روپ ظاہر کر دیا۔ کچھ شاعروں نے زندگی کے مسائل سے اُلجھنے کی کوشش کی اور کچھ لے اپنے گریبان ہی کو غنیمت جانا۔ وہ اپنے ہی خول کی طرف لوٹنے لگے کیا وہ حسن کے قصیدے لکھیں جبکہ حسن کے یہ

خاک کے بھی اس کے پاس نہیں رہ سکتے؛ کیا وہ اس کے نغمے گائے جبکہ عہد وفا اور پیمان ابدی سبھی فریب ہیں۔ کیا وہ اس سماج کے لیے لکھے جو اس کے دُکھ درد، اس کی زندگی اور موت سے بے پروا ہے۔ جو اس کی نظم کو محض ایک جنس کی طرح خریدنا چاہتی ہے۔

شاعری میں داخلیت کے اس سنگین جذبے نے دخل پایا۔ یہ جذبہ پچھلے دور کی داخلیت سے مختلف تھا کیونکہ اس کے پاس جذبۂ معصوم نہیں تھا، فکر مسموم تھی۔ میراجی کی شاعری اس جذبے کی ترجمان ہے۔ ان کی شاعری ہمارے سارے تشنج، تلخی اور اعصابی کھچاؤ کو پوری عریانی اور بیباکی کے ساتھ اسیر کرتی ہے۔ ان کی زبان اور تمثیلیں اپنی انفرادی دنیا علیحدہ بسائے ہوئے ہیں۔ انفرادیت کے اس خول سے کبھی کبھی ایک اجتماعی مسرت اُبلتی ہے ایک انسان۔ ایک سماجی اور مجلسی انسان پکار اٹھتا ہے

مرے پیارے لوگو

مرے پاس آؤ

مگر سمبالسٹ شاعروں کی زبان اجنبی ہے اور جذبات مجروح اور نا آشنا سا۔ اس طرز خیال میں میراجی کا اثر وسیع اور کچھ عرصے کے لئے ادبی زندگی پر حاوی رہا پھر بھی میراجی کے سوا اور کوئی شاعر کامیابی سے اس اسلوب کو اختیار نہیں کر سکا۔ اس کیلئے جس تشکیک مکمل اور جس طاقتور غیر سماجی انا کی ضرورت تھی وہ انقلابی شاعری کے رواج سے پیدا نہ ہو سکی اور یہ طوفان جس تیزی سے آیا تھا اسی تیزی سے اتر بھی گیا۔

انقلابی شاعری جلد ہی جدید اردو شاعری کی فطرت ثانیہ بن گئی۔ ترقی پسند مصنفین سے متعلق ہو کر شاعروں کو قنوطیت کے بجائے امید اور وہم کی جگہ ایک ایسا یقین ملا

جس نے کم از کم وقتی طور پر سارے مسائل کو حل کر دیا۔ مجازؔ اور ساحرؔ گو دیر تک انقلابی شاعر نہ رہ سکے پھر بھی ان کے ہاں انقلابی فلسفے کی یہ گونج ایک بازیافت کی حیثیت رکھتی ہے۔ فردوس گم گشتہ کی بازیافت "طلوع سحر" اور "طلوع اشتراکیت" دونوں اس کی مظہر ہیں۔

اُردو میں انقلابی شاعری کی روایت جوشؔ سے شروع ہوتی ہے۔ یوں تو حالیؔ اور اکبرؔ، اقبالؔ اور ظفر علی خاں کی شاعری کو بھی اس ضمن میں رکھ سکتے ہیں لیکن موجودہ ذہن انقلابی شاعری سے آج جو مفہوم سمجھتا ہے اس کی بنیاد جوشؔ ہی نے استوار کی۔ جوشؔ نے انقلاب کا نعرہ ایک رومانی گھن گرج کے ساتھ لگایا تھا۔ ان کے نعرۂ جنگ میں صلیبی لڑائیوں کے رجز کی گونج تھی جہاں شاعرِ "جہانِ خراب" کی کوتاہیوں کو کچھ اس جذبے سے مٹانا چاہتا تھا:۔

گفتند جہانِ ما آیا بتو می سازد　　گفتم کہ نمی سازد گفتند کہ برہم زن

جوشؔ کے کلام میں انقلاب داخلی آرزومندی کی ایک تمثیل ہے۔ اخترؔ شیرانی کے کلام کی سلمیٰ، منزل لیلےٰ، زندوں کے لئے مژدۂ جاں فزا اور ناخوشگوار عناصر کے لئے عذاب الیم کی بشارت۔ اس کا کیمیانہ جواز معدوم ہے۔

مجازؔ کی "انقلاب"، "مطرب سے"، "مزدور" اور "ہمارا جھنڈا"، میں بھی یہی رجز یہ رنگ ملتا ہے۔ بنیادی طور پر مجازؔ کا کلام سنبھلی ہوئی لطیف رومانیت کا شاہکار ہے اس میں دورِ وسطیٰ کے یورپ کی فضا کا احساس ہوتا ہے وہی انفرادی ہیرو ازم کا داخلی جذبہ، مصیبتوں میں گھرنے کا شوق، انھیں فتح کرنے کا ارمان جو اسے انقلاب کی طرف لے جاتا ہے:۔

صحرا ہو، خار زار ہو، وادی ہو، آگ ہو
اک دن انھیں حبیب منازل میں ہم بھی ہوں

اک لشکرِ عظیم ہو مصروفِ کارزار
لشکر کے پیش پیش مقابل میں ہم بھی ہوں
چمکے ہمارے ہاتھ میں بھی تیغ آبدار
ہنگامِ جنگ نرغۂ باطل میں ہم بھی ہوں

یہ تمنا اس کی سبھی انقلابی نظموں میں کارفرما ہے۔ "سرمایہ داری"، "مجھے جانا ہے ایک دن"، "اور" "اندھیری رات کے مسافر" ہیں اس کے خدوخال واضح ہوتے ہیں پھر انھیں جانبازوں کی طرح نازنینوں کی بے پایاں محبت، سرکش آرزو انھیں جان پر کھیل کر پانا۔ وہی عارض ولب کی حکایتیں، فتوحات کے دولے جنگی مہمات اور انقلابی نغموں کی آگ، جراحتوں سے محبت اور خطر پسندی کا جوش، کمند وسپر کے چرچے، شہریاروں سے رقابت کا جنون اور اخلاقی قدروں سے بغاوت کرنے کا حوصلہ ـــ ایک نیا آہنگ لے کر آتا ہے جو ذہن میں کسی نائٹ کی یاد تازہ کر دیتا ہے۔ یہی وہ آہنگ ہے جو مجاز کی شاعری کو بیک وقت انقلابی آگ اور رومانوی نغمگی سے آشنا کرتا ہے۔

انقلابی شاعری کو جعفری نے ایک نئے رُخ سے آشنا کیا۔ یہاں اسے رومانوی آرزومندی اور حکیمانہ فکر کو سمونے کی کوشش کی گئی تھی۔ سائنٹفک اور سیاسی نظریوں ہی کو نہیں وقتی موضوعات کی صحافت کو شاعرانہ وقار اور فنی ابدیت بخشنے کی سعی کی گئی جعفری نے انقلابی شاعری کو نئی توانائی ہی نہیں، اِبنا کی بھی بخشی۔ آواز اور رجز ہی کو نہیں رنگ اور نور کو بھی فروغ دیا۔

شہر اور گاؤں شربت کے پیالے ہیں
جو وادیوں اور میدانوں کی کشتیوں میں سجائے گئے ہیں

ایک ایک کر کے ان کو اٹھا لو
اپنی صدیوں کی پیاس اب بجھا لو

شریف بہنو
غیور ماؤ
تمہارے بیٹے تمہاری فریاد سن رہے ہیں......
وہ اپنے سینے کا سوز لائیں
میں اپنے نغموں کی آگ لاؤں
تم اپنی آہوں کی مشعلوں کو جلا کے نکلو
ہم اپنی روحوں کی تابناکی سے اس اندھیرے کو پھونک دیں گے
کہ جس کے منحوس دامنوں میں
گناہ پروان چڑھ رہے ہیں

"نئی دنیا کو سلام" انقلابی شاعری کا نیا روپ ہے۔ اس کی کامیاب نظموں نے انقلابی شاعری کو نئی بلندیوں سے آشنا کیا۔ جعفری ان گنے چنے شاعروں میں ہے جو علم کی بے یقینی کا شکار نہیں جن کے پاس یقین کا نور ہے اور اعتقاد کی روشنی، اس میں انفرادی فکر کی کمی، داخلی سوز کا فقدان اور خطابت کی بہتات نظر آتی ہے جو شاعرانہ تناسب کا طلسم شکست کر دیتی ہے مثلاً سیلاب چین کے ابتدائی تین صفحے۔ یہ بے جا تکرار اور غیر محتاط طور پر زور دینا جگہ جگہ پر نامناسب حد تک پہنچ جاتا ہے جعفری کی انقلابی شاعری نے نئے موضوعات اور اظہار کی نئی دولت بخشنے میں

ایک کارنامہ انجام دیا ہے آئندہ نسلیں اس سمندر سے موتی چن لیں گی اور خالی سیپیاں ساحل پر پھینک دیں گی۔

ساحر کی انقلابی شاعری میں البتہ ایک البیلی آن بان ہے، گھن گرج کم اور نغمگی زیادہ، اس کے طوفانی اور شوخ رنگ نظموں میں بھی ایک ایسی نرم آنچ ہے جو محض داخلی جذبے ہی سے پیدا ہوتی ہے "شہزادے" "جاگیر" اور "فن" کا "حکیمانہ فکر اور داخلی جذبے" کے کامیاب نمونے ہیں۔ وقتی موضوعات پر لکھتے ہوئے بھی یہ داخلی شائستگی اس کا ساتھ نہیں چھوڑتی "آج" اس کی کامیاب مثال ہے :-

"ساتھیو! میں نے برسوں تمہارے لئے
چاند تاروں بہاروں کے سپنے بُنے
حسن اور عشق کے گیت گاتا رہا
آرزوؤں کے ایواں سجاتا رہا
آگ اور خون کے ہیجان میں
سرنگوں اور شکستہ مکانوں کے ملبے سے پُر راستوں پر
اپنے نغموں کی جھولی پسارے

در بدر پھر رہا ہوں
مجھ کو امن اور تہذیب کی بھیک دو"

کیفی نے وقتی موضوعات پر کامیاب نظمیں لکھنے کا تجربہ کیا۔ اس نئے تجربہ میں ظفر علی خاں اور اکبر کی سادگی نہیں اس کے اجزا ہنوز پختگی سے آشنا نہیں ہوئے کیفی کے پاس شعریت روانی اور سادگی ادا کی متاع ہے لیکن اس نے اپنے لئے جن منازل

کا انتخاب کیا؛ ان سے عہدہ برآ ہونے کے لئے دوسرے لوازمات کی ضرورت ہے۔

اس طرح جدید اُردو شاعری ایک نیا احساس اور نیا ادراک لے کر پیدا ہوئی احساس سے تلخی، داخلی اُلجھن، خود سپردگی اور بغاوت کے جذبے جاگے اور ادراک نے خارجی دنیا کے دیکھنے اور اسے بدلنے کا خیال پیدا کیا۔ حقیقت ایک بے رحم دیوی کی طرح سامنے آئی ہمارا شاعر ایک ایسی دنیا میں اپنے وجود کو محسوس کرنے کی کوشش کر رہا تھا جو اس نے پہلی بار دیکھی تھی۔ علم و آگہی سے تاریکی کے غلاف اتر رہے تھے اور اندھیرے کی عادی نگاہیں وہم و یقین، جستجو اور بازیافت کے سہارے دھیرے دھیرے اُجالے کی طرف اُٹھ رہی تھیں۔ ان میں کہیں "اے روشنیٔ طبع تو بر من بلا شدی" کی کیفیت تھی اور کہیں ایک نئے اعتماد کی جھلک۔

شاعری میں بہرحال خارجی دنیا پوری سنگین حقیقت اور بے رحم سچائی کے ساتھ در آئی تھی، رومان کے پردے اُلٹتی، داخلی رنگ محلوں کو چکنا چور کرتی، اب اپنے گریبان سے اُلجھنے کا شغل ہی سب کچھ نہ تھا، آج جراحتوں کے چمن سامنے کھلنے لگے تھے اور چمن بندیٔ دوراں کا فریضہ شاعر کو چار و ناچار قبول کرنا پڑا تھا، آج شاعر کی آواز داخلی گہرائیوں ہی سے نہیں کائنات کی وسعتوں سے بھی آنی چاہیئے۔ جذبے سے گرانبار نہیں علم و شعور سے رچا ہوا بھی ہونا چاہیئے یہی جدید شاعرانہ عظمت کا نشان تھے اور اُردو شاعری کی شاہراہ اس نئی روشنی میں کتنی تابناکی اور دل آویزی کیوں نہ ہو پھر بھی یہ نہ بھولنا چاہیے کہ یہ چراغ بھی۔

چراغِ راہ ہے منزل نہیں ہے

سن ۱۹۵۱ء

نئے اسالیبِ نظم

اردو شاعری میں اگر موجودہ دور کا تعین کیا جائے تو غدر ۱۸۵۷ء کو خط فاصل قرار دیا جا سکتا ہے۔ ۱۸۵۷ء میں بہت بڑی خارجی تبدیلی کے زیر اثر ہماری شاعری کو اپنی تمام تر قدروں، تصورات اور روایات کا جائزہ لینا پڑا۔ شاعری کا محور دربار تھا اور ہمارے شاعروں کے مخاطب جو سخن سنج اور سخن فہم ہوتے تھے وہ یا تو خود درباری ہوتے تھے اور یا ان کے تمدن پر چلنے والے امرار و روسار۔ یہ اس لحاظ سے قدرتی بھی تھا کہ خود تمدن کا محور بھی دربار تھا اور دربار کی منظور شدہ رسوم و رواج، طور طریقے اور گفتار و رفتار ہی کو ٹکسالی سمجھا جاتا تھا اور الناس علیٰ دین ملوکہم کے مطابق لوگوں نے بھی وہی راستے اختیار کئے تھے۔ یہاں لوگ سے مراد کسان، عام محنت پیشہ اور غریب غربا نہیں ہیں بلکہ امرا، اور ان کے متعلقین ہیں۔

۱۸۵۷ء میں دربار کی فارغ البالی ختم ہوئی اور ہمارے شعرا بے پر و بال ہو کر عجیب مخمصے میں گرفتار ہوئے، دربار کی محفلیں سونی، امرا فقیر، مشاعرے ویران، اب اگر شاعری کا چراغ زندہ رکھنا ہے تو اس کے مخاطب متوسط طبقے کے وہ لوگ ہونگے جو انگریزی تعلیم حاصل کر کے کرسٹان بنیں گے، دفتروں میں نوکریاں کریں گے یا تحصیلدار اور ڈپٹی کلکٹر ہو کر خان بہادر بنیں گے۔ ان کا مذاق نیم مغربی نیم مشرقی ہوگا۔ انگریز کے

اور چیکنیں قصیدہ پارینہ ٹھہریں گی ہوا دار کی بجائے بگھیاں چلیں گی۔ قصیدہ سن کر ناک بھوں چڑھائی جائے گی۔ لفظوں کی پرکھ۔ ترکیبوں اور طباق و تجنیس کی صنعتوں پر چینِ جبیں ہو گی۔ غزل کی یکسانیت دقیانوسیت ٹھہرائی جائے گی

اور اس دوراہے پر سرسید اور ان کے ساتھیوں نے دستگیری کی اور ہماری شاعری کو اسالیب نظم کے نئے تجربے سے آشنا کرایا" اودھ پنچ،، والے چیخنے چلاتے رہے حالی کے مقدمہ شعر و شاعری اور آزاد کے نظمیہ مشاعرے نے روایات کی بنیادیں ڈال ہی دیں لکھنؤ میں غدر مچ گیا۔ پرانے حضرات نے بہت برا بھلا کہا سخن فہموں اور سخن سنجوں نے ٹھنڈا پانی پی پی کے کوسا لیکن رفتہ رفتہ یہی نیا سکہ چل پڑا۔ لوگ نظم کی طرف متوجہ ہوئے اور ایک خیال جو ابھی تک اپنا دائرہ ایک شعر تک ہی محدود رکھتا ہے اب لا تعداد اشعار کی پونجی بغل میں داب کر بیٹھ گیا۔ آزاد اور حالی نے جی جان سے اس تجربے کی کامیابی کے لئے کوشش کی اور نظم کا چلن عام ہوا۔

کچھ منچلے اس" نیچریت" کی شاعری سے بھی آگے نکل گئے مولوی اسمٰعیل کہ سرسید کے ان سرپھرے ساتھیوں ہی کے ہمعصر تھے۔ قافیے اور ردیف کے اصول وضوابط پر بھی از سرِ نو دعوتِ فکر دینے لگے۔ نظمیں کہنے کے علاوہ انھوں نے کچھ نظمیں بغیر قافیہ بھی کہیں اور متشککین کو یہ یقین ہو گیا کہ یہ نیچری اُردو شاعری کے اس پودے کو جو گلاب کی طرح خیاباں میں بہار دکھا رہا تھا زقوم بنا کر چھوڑیں گے جن اصولوں کو مسلم سمجھا گیا تھا ان پر جب نظرِ ثانی ہونے لگی اور تمام پابندیوں اور حد بندیوں سے آگے گذر جانے کے دعاوی ہونے لگے تو بھلا یہ خطرہ کیوں نہ پیدا ہوتا کہ اسلاف کی ساری جمع کی ہوئی پونجی یہ ناخلف وارث تباہ کر کے رکھ دیں گے۔

اس وقت مولوی اسمٰعیل کی کچھ نہ چلی دو ایک نظمیں وہ خود لکھ گئے۔ مولانا آزاد نے بھی یہ بدعت منھ کا مزا بدلنے کے لئے کی اس کے بعد دو ایک اور مشاہیر نے بھی اس میں فکر کی لیکن یہ تحریک ہی رہی رجحان نہ بنی۔ زمانے کا رجحان البتہ مغربیت کی طرف ہو چکا تھا انگریزی جو پہلے دفتر کے دروازے کی کلید تھی رفتہ رفتہ مغربی تمدن کا دروازہ بنی اور انگریزی ادب اور تمدن کا بلا واسطہ اور یورپین طرز فکر کا بالواسطہ اثر بڑھنے لگا۔ پردے کا سوال اُٹھنے لگا کوٹھی بنگلے کی باتیں ہونے لگیں بجلی اور پائپ کا استعمال "جارج کی دہائی" دینے پر بھی شروع ہو گیا۔ ریل گاڑی اور موٹر کی آمد سے گویا اعلیٰ فضا نے جواب تک دفتروں ہی تک محدود تھی ساری بستیوں پر قبضہ جمانا شروع کیا۔ پرانے لوگ جو باقیات الصالحات کی طرح ادھر اُدھر بکھرے پڑے تھے کونوں کھدروں میں پڑے رہ گئے۔ غرض مغربی اثرات کے زیر اثر سائنٹفک طرزِ فکر اور عقلیت کا دور دورہ شروع ہوا۔

اسی عقلیت کے زیر اثر آزادئ فکر کا سوال اٹھا اور آزادی کا لفظ آتے ہی سماجی اور سیاسی ہر قسم کے پردے اُٹھنے لگے۔ تعلیم نسواں سے لے کر ہوم رول تک گویا ہر میدان میں نئی سرگرمی دکھائی دینے لگی۔ چکبست۔ اکبر، اقبال اور ایسے ہی مفکر ہر شعبہ میں پیدا ہوئے، سیاست، تمدن اور فلسفہ کے ڈانڈے اُردو شاعری سے ملنے لگے اور نظم کا وہ ننھا سا پودا جو "نیچریت" کے باغ میں ہزاروں طوفانوں سے لڑتے ہوئے مگر دوراندیش رہبروں نے لگایا تھا برگ و بار لے آیا۔ لیکن اسلوب کے لحاظ سے یہ وہی روایتی رنگ تھا۔ نئی اصطلاحات ڈھالی گئیں مگر کم، پُرانی اصطلاحات کے معنی البتہ نئے پیدا ہونے لگے اور ان کی بے پناہ وسعت چاروں

طرف پھیل گئی بہرحال قافیہ اور ردیف کی حد بندیوں میں رہ کر بھی صبح کی روشنی پھیلنے لگی

یہ سب بزرگ اسلوب بیان کے لحاظ سے روایتی اور طرزِ فکر کے لحاظ سے کسی نہ کسی نہج سے انقلابی تھے۔ چکبست اور اقبال سیاست اور فلسفہ کے سنجیدہ موضوعات کو نظم اور شعر کے رومانوی پیکر میں ڈھالنے کے درپے ہوئے تو اکبر نے طنز و مزاح کے غیر سنجیدہ موضوع کو نظم کا لباس پہنایا ہاں قافیہ اور ردیف کی وہی پابندی رہی اور شاعری کے اسالیب کا وہی پرانا احترام۔ یہ گویا اسلوب کے لحاظ سے کوئی نئی راہ ہونے کی بجائے حالی اور آزاد کی نکالی ہوئی راہ کی انتہائی منزل تھی۔

فلسفہ، تمدن اور سیاست کی آمد کو بھی صبر کر لیجیے۔ غضب تو یہ ہوا کہ عورت محمل کے تمام پردے اُلٹتی درانہ اس شبستان میں گھس آئی۔ پرانے شاعر بچاروں نے عورت کو اپنا مخاطب محسوس نہیں کیا تھا۔ لیکن جب وہ زبردستی درس و تدریس کے سارے مراحل طے کر کے دیوان و شعر خود گھسیٹ گھسیٹ کر پڑھنا شروع کر دے تو لامحالہ اس کو بھی لکھتے وقت ذہن میں رکھنا ہی پڑتا ہے۔ جب تک پردے سے نہ نکلی اس کے بارے میں لکھا جاتا رہا اس کے لیے نہیں لکھا گیا۔ داغ نے حالانکہ دل لگی کے لیے معشوق کے گھر اور دھن پیدا کر کے اردو شاعری کو نئی صورتوں سے آشنا کرا دیا تھا لیکن اختر شیرانی اور جوش نے تو رہا سہا پردہ بھی خاک میں ملا دیا اور کھلم کھلا اظہارِ عشق ہونے لگا پھر عشق کے سر سے بھی حقیقی اور مجازی کے سارے داغ دور کر کے سوز و گداز کے جلو میں صاف صاف رموز و کنایات بیان ہونے لگے جگر آئے تو انھوں نے عشق کو وہ سرمستی اور جواں سالی کے ساتھ پیش کیا کہ یگانوں اور بیگانوں سبھی کو معلوم ہو گیا کہ اب یہ کہانی

عام ہوئی ہے سنتا جا شرماتا جا۔ ہاں جب عورت نے تعلیم کے بعد پردے کو بھی خیرباد کہہ دیا تو البتہ اس کے لئے لکھنے کا سوال بھی اٹھا۔ اس کے لئے جگہ بھی خالی کرنی پڑی اسے اپنے برابر تسلیم بھی کرنا پڑا، زندگی کے سارے میدانوں میں اس کو بھی یاد رکھنا پڑا اور سامانِ جراحت اٹھا لینے ہی تک نہیں آنچل کے پرچم بنا لینے کی بھی دعوت دینی پڑی۔

یہیں پر بس نہیں ہوئی عقلیت کے جلو میں جذباتیت اور رومانیت کی بھی آمد آمد ہوئی جنھیں فلسفہ و فکر کا وہ راستہ پسند نہ آیا وہ ٹھنڈے ٹھنڈے اس راہ پر چل نکلے اس روشنی میں انھوں نے ہر عظمت کو پوجا اور ہر چمکتی چیز کو سونا بھی سمجھا۔ عورت کو کائنات کا محور سمجھنے کا سوال آیا تو لیلیٰ و سلمیٰ سے لے کر مادام تک سبھی کو رموزِ دلبری بلکہ رموزِ شہر یاری سے آشنا کر دیا، ان کے گیت گائے، زندگی کی ہر شاہراہ پر زلف و عارض ہی کی دھوپ چھاؤں میں گذرے۔ دل غمِ دوراں سے دکھے یا ضربِ کلیم سے درد ہمیشہ رومانوی ہی بنا رہا اور یاد کسی کی زخمہ زن انگشت حنائی ہی آئی۔ ہر عظمت کو پوجنے کے سودے میں ہٹلر اور مسولینی سے لے کر ہیلی سیلاسی تک پر نظمیں لکھی گئیں۔ سماج کے مسائل کا سوال آیا تو رومانوی اور ازدواجی زندگی کی ایک ایک گلی چھان ماری اور ادنیٰ سے ادنیٰ کیفیات کو بھی اسیر کر لیا۔

رومانویت فکر ہی تک اپنے ذہن کو کیوں محدود رکھتی تجربات کا سوال آیا تو ذہن مغربی تصورات اور تہذیب کی طرف ہی نہیں گئے ان کے اسالیبِ بیان کی طرف بھی گئے جب عشق اور اس کی پیدا شدہ رسوائی کے تصور میں بائرن اور شیلی کی یاد آئی تو ہلکے پھلکے سانیٹ اور گیت کیوں بھول جاتے چنانچہ انگریزی سانیٹ کا

رواج عام ہونے لگا، اختر شیرانی نے اس قسم کے تجربوں کو بڑی کامیابی سے رواج دیا ایک طرح نہیں مختلف صورتوں پر اختر کے یہ بے اختیار نغمے اُبلتے رہے کبھی بحروں تنوع سے۔

سکوتِ شب میں ایک حسین نازنین کہ دل میں موج زن ہوائے رقص ہے
کہ جس کے رقص ناز سے فضائے شام گوں بنی ہوئی فضائے رقص ہے

کبھی ارکان والفاظ کی نئی ترتیب سے :

جب التجائے بوسہ کی　　محبوبۂ طناز سے
ابریشمیں لب ہو گئے　　چسپیدہ باہم ناز سے
جیسے کوئی نازک کلی
نازاں مگر محجوب ہو

کبھی شعروں کی ترتیب سے

لیلیٰ شب کے پریشان ہیں گیسوئے سیاہ　　شورشں آباد جہان تیرہ و تار
نشہ برساتی ہے مدہوش ستاروں کی نگاہ　　نیند میں غرق ہے سارا اسنسار
چار سو چھا گئی خاموشی و ظلمت کی سپاہ　　نور و آہنگ نے لی راہ فرار
نیند کی سیج سے جاگ اٹھا ہر خوابیدہ گناہ　　شیر خونخوار ہو جیسے بیدار

اختر شیرانی ایک مکمل رومانوی شاعر تھے اسلوب فکر سے لے کر اسلوب بیان تک ان کے کلام میں ایک جنونِ بے پروا ملتا ہے۔ اس جنون کا اثر ایک دل سے دوسرے دل تک اور ایک دیوان سے دوسرے دیوان تک پھیلا۔ جنون کے ایک داغ سے نہ جانے کتنے چراغ جلے اور کتنے گھر روشن ہوئے سانیٹ کا رواج ہوا اور یہ رواج عام ہی ہوتا گیا۔

سانیٹ کے علاوہ بھی ترنم اور روانی پیدا کرنے کے لئے نئی بحروں اور

ارکان کی نئی ترتیب کی طرف توجہ ہونے لگی اس کے مختلف تجربے کئے گئے ہیں لیکن ان اجنبی راہوں میں جس فن کار نے سب سے پہلے خار دخس کے تمام امکانات کے مقابلے میں سینہ سپر کیا وہ حفیظ جالندھری تھا، چھوٹی چھوٹی بحروں کو اپنایا گیا اور ارکان کی تقسیم اور ترتیب کو کچھ اس طرح بکھیر دیا گیا جو ارد و ادب کے لئے بالکل ہی نئی تھی اور اپنے انتشار اور اجنبیت میں بے پناہ کیفیت کی حامل تھی۔ فرصت کی تلاش میں :

یوں وقت گذرتا ہے فرصت کی تمنا میں

جس طرح کوئی پتا

بہتا ہوا دریا میں

ساحل کے قریب آکر

چاہے کہ ٹھہر جاؤں

نظارہ ذرا کرلوں

اس عکس مشجر کا جو دامن دریا پر زیبائش دریا ہے

قافیہ کے کھٹکے کو مختلف جگہوں پر بکھرا دینا اور ہر ایک مصرعہ کے بعد اسے استعمال کرنے کی بجائے مختلف مواقع پر استعمال کرنا، یہ باتیں تو سانیٹ کے رواج ہی نے سکھا دی تھیں۔ اب ترنم اور روانی کے اثرات نے ان حدود کو بھی توڑا اور شاعر کے ذہن نے یہ اپنی مرضی پر منحصر رکھا کہ وہ کب قافیہ کی موسیقی کو استعمال کرے گا اور کب نہیں۔ پھر بھی یہ ترتیب نئی تھی، تحریک قطعی طور سے نئی نہ تھی ؎

یوں وقت گذرتا ہے (ا)

فرصت کی تمنا میں (ب)

جس طرح کوئی پتا (ج)

بہتا ہوا دریا ہیں (ب)

ساحل کے قریب آکر (د)

چاہے کہ ٹھہر جاؤں (ہ)

نظارہ ذرا کر لوں (و)

اس عکس مشجّر کا (ز)

جو دامن دریا پر (ح)

زیبائش دریا ہے (ا)

حفیظ نے گویا شعر (خواہ وہ نظم کے ہوں یا غزل کے) کی ترتیب کو پہلی بار ایک نئی شکل دی اور بتایا کہ قواعد دانوں کے بجائے شاعر کا ذوقِ موسیقی اس وادیٔ سینا کا کلیم ہے، وہ اس منزل میں روشنی اور تاریکی دونوں سے کام لیتا ہے پرتو اور پرچھائیں دونوں کو کام فرماتا ہے کبھی وہ تین یا چار مصرعوں کو ہم قافیہ باندھتا ہے اور اس کے بعد آوارہ مصرعوں اور مختلف قافیوں سے ایک بات پوری کر لینے کے لئے ابتدائی قافیے کو استعمال کر کے بات کی تکمیل کا احساس دلاتا ہے یہ چھوٹے چھوٹے مکمل تاثر پاروں سے بنی ہوئی نظم رومانیت کا نیا تجربہ تھی

آئی ہے برسات چھائی ہے برسات

کوہ و دمن پر دشت و چمن پر شہر اور بن پر

دوشیزہ جوبن بے ساختہ پن

رنگین جوانی سبز اور دھانی

گل پوش جلوے مدہوش نغمے

دل کش فضائیں

ٹھنڈی ہوائیں

اودی گھٹائیں — لائی ہے برسات
آئی ہے برسات — چھائی ہے برسات

یا چاند کی سیر:۔

عطر بیز و لالہ زار — نغمہ ریز جوئے بار
حشر خیز آبشار
کیف موج بے قرار — چاندنی میں کوہسار
تھا بہار در بہار
میں یہ شان کردگار
دیکھتا چلا گیا

"تاروں بھری رات" "ابھی تو میں جواں ہوں" "جلوۂ سحر" میں چھوٹی چھوٹی اچھوتی بحروں میں یہ تجربے مکمل ہوئے۔ یہ تجربے ایک طویل اثر پذیری کا ردعمل تھے۔ انگریزی ادب کی رومانویت کے علاوہ ٹیگور کی ہلکی پھلکی شاعری اور مناظر قدرت کی سادگی کو جذب کرنے والے گیت اور ترنم و سے منھ موڑ کر روحانیت اور ماورائیت کی کشش کا اثر یہاں بہت واضح ہے۔

ان دونوں اثرات کو علیحدہ علیحدہ کر کے دیکھیے کہ انگریزی ادب کی رومانویت کے تجربوں کو نظم طباطبائی اور عظمت اللہ سامنے لا رہے تھے نظم نے انگریزی کی بہت سی کامیاب نظموں کا ترجمہ کیا۔ یہ ترجمے نہیں تھے جمالیاتی پیکر میں ایک نئی روح ڈالنے کے سامان تھے ۱۳۰۰ میل دور کے جذبات کو مشرق کی اجنبی زمین میں زندہ کر دینے کی سچائی کوشش تھی گرے کی ELEGY کا ترجمہ اسی سلسلے کی کڑی ہے اور اس میں اشعار کی ترتیب کا خاص لحاظ رکھا گیا ہے، پھر سانیٹ کو بھی نظم نے اُردو میں اپنایا ہے۔ اس طرح نظم نے گویا انگریزی فارم کے نئے تجربوں کو اُردو میں

بھی آزمایا عظمت اللہ نے ہندی سے بھی فائدہ اٹھایا اور بڑی مترنم اور رواں بحروں کو آزمایا

مری جان ہو کہ مرا بدن تری جلوہ گاہ ہے اے وطن
تری خاک ان کا خمیر ہے
مرے خون میں ہے جھلک تری مری نبض میں ہے چپک تری
مری سانس تیری صفیر ہے

ٹیگور کے اثرات نے اپنا گوشۂ دامن پھیلایا تو سیدھی سادی اور پر کیف بحروں اور چھوٹی نظموں کی دل کشی نے ہمارے شاعروں کو بھی اپنی طرف متوجہ کیا، نثر میں یہ اثر ماورائیت، رومانیت اور جمالیات کی نئی قدروں کی طرف رہنمائی کرنے لگا۔ ہدی افادی، نیاز فتحپوری وغیرہ نے اس راہ پر اپنے قدم جمائے لیکن ان میں سے کوئی سہل نگار نہ تھا؛ اس کے مقابلے میں ٹیگور کے اثر سے اُردو شاعری میں سادگی اور ترنم کی شکل اختیار کی، حامداللہ افسر کا نام ان میں سرفہرست ہے

عشق کی یہ دل کشی میں نے تو دیکھی نہ تھی
نکلی ہے ہر دل سے آہ درد میں ڈوبی ہوئی

ایسی بھی ہوتی ہے چاہ
اس کو میں سمجھی گناہ

درد میں یہ لذتیں عشق کی یہ دل کشی
میں نے تو دیکھی نہ تھی

شب تاریک کا ایک بند دیکھئے :۔

کیا چیز ہے تو اے شبِ تاریک سکوں ریز

دنیائے خموشاں

محویت پنہاں

ہو حد سے فزوں ضبط تو ہوتا ہے جنوں ریز

یہ گویا سانیٹ کی ترتیب ہے لیکن سانیٹ کی طرح اس کے اختتامیہ بند کی ترکیب مختلف نہیں ہے، یہ لہر پولی ہی گنگناتی گذر جاتی ہے۔ مصرعوں کا یہ تصور بالکل نیا تھا اور ارکان کی تقسیم میں جدت کی گئی تھی "شب تاریک" میں پہلے یا آخری مصرعہ کی طوالت بیچ کے دونوں مصرعوں کے برابر ہے۔ ایک دوسری نظم دیکھیے: مالن کا گیت

جی دُکھتا ہے کیسے توڑوں ... چھوٹی چھوٹی ننھی ننھی پیاری پیاری کلیاں

لے کانٹے میں سیج سجا دوں ... تیرے سارے پتے دے دے میری ساری کلیاں

یا اللہ میں صبح کو پاؤں ... ٹھنی ٹھنی اچھی اچھی بھاری بھاری کلیاں

گیت اختر کے ایسے گاؤں ... جیسے میرے پودوں والی نیاری نیاری کلیاں

اس دور کو اُردو کا رومانوی دور کہا جا سکتا ہے، اختر انصاری کے خالص رومانوی اور ہلکے پھلکے قطعات بھی اُردو میں ایک نئے تجربے کی حیثیت رکھتے تھے اور پہلی بار اُردو کے ایک شاعر نے قطعہ کو اپنی امتیازی شان بنایا اور اس کو اپنی خصوصیات کے ساتھ طریقۂ اظہار قرار دیا۔ یہ قطعے حقیقتاً آبگینے ہیں۔ اس پانی میں آگ کا سا دھواں ہے ہلکا ہلکا وہ دھواں جو شمع کے بجھنے پر اُٹھتا ہے لیکن ان آبگینوں میں شراب کی تند و تیز آگ نہیں ہے۔ یہ وہ شراب ہے جو خمار آلود سُرور ضرور بخشتی ہے لیکن بدمست نہیں کرتی۔ جوشؔ نے انھیں دنوں رباعی کو اُردو میں اسی لطافت و جامعیت کے ساتھ استعمال کرنا شروع کیا تھا جس طرح وہ فارسی میں استعمال ہوئی تھی، خیام اور ابوسعید ابوالخیر نے رباعی کو جو معراج بخشی تھی وہ اب اردو رباعی

کے لیے کھلی۔ پریم پجاری کی فردیات بھی اسی رومانوی دور کی یادگار ہیں۔ اختر انصاری کے قطعے دیکھیے:۔

جو پوچھتا ہے کوئی سرخ کیوں ہیں آج آنکھیں
تو آنکھیں مل کے یہ کہتا ہوں رات سو نہ سکا
ہزار چاہوں مگر یہ نہ کہہ سکوں گا کبھی
کہ رات رونے کی خواہش تھی اور رو نہ سکا

چاندنی، تارے، ابر کے ٹکڑے
ہائے کس قہر کی حسیں ہے رات
لیجئے وہ پھوار پڑنے لگی
آج کیوں ہوش میں نہیں ہے رات!

اس زمانے میں چھوٹی بحروں میں مصرعوں کی ترتیب اور ترنم کی ترکیب میں مختلف تجربے کیے گئے۔ بڑی بحروں میں بھی قافیے کے استعمال میں مختلف طریقے اختیار کیے گئے۔ ساغر نظامی۔ روش صدیقی کے نام خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ساغر نے اختر شیرانی اور حفیظ کے بعد سب سے زیادہ تجربے کیے ہیں اور اسلوب بیان کو نئی وسعتوں اور نئی ترتیب سے آشنا کیا ہے۔ تاج شب ماہ میں سے یہ ٹکڑا ملاحظہ ہو:

نظر کی صباحت، نگاہوں کی زینت، عجب منظر تازگی و ضیا ہے
نقاب اپنے رخ پر لئے بجلیوں کا کوئی حور ہے یا فرشتہ کھڑا ہے
ادھر چاند ہے ضوفگن بے محابا ادھر تاج ہے نو بہار نظارہ
نظر تاب اک پیکر مرمریں ہے کہ ٹکڑا کوئی عالم نور کا ہے

یہ نقش منوّر

منور مطہر

مرصّع مشجّر

محبت کے پیکر

جمیل اور رعنا، خموش اور گویا سہیل و ثریا

شعاعوں کے جھرمٹ میں جلوہ نما ہے

شاعر کے نغمے سے ایک بند ملاحظہ ہو:

ازل اک گت بھری آواز ہے میرے نغمے کی
ابد اک ناشنیدہ سی صدا ہے میرے نغمہ کی
ادا ہے میرے نغمے کی

ہیولے میرے نغمے نے بنائے ہیں زمانوں کے
کہ ٹکڑے ہیں زمانے میرے نغمے کے فسانوں کے
گیتوں کی داستانوں کے

جوانی کیا ہے اک نغمہ محبت کیا ہے اک نغمہ
یہ قدرت کیا ہے اک نغمہ یہ فطرت کیا ہے اک نغمہ
مشیت کیا ہے اک نغمہ

مشیت ہی کے سنگیں دل کو یہ تڑپا نہیں سکتا

نظام جبر قدرت پر تسلّط پا نہیں سکتا

روش کی نظمیں "اعتراف" اور "ابھی نہ جا"، انہی نئے تجربوں کی بڑی کامیاب تصویریں ہیں۔

لیکن اس وقت اردو شاعری میں ایک نئی مخلوق جنم لینے لگی تھی، سانیٹ کے رواج اور انگریزی طرز کی تربیت کے عام ہونے کے ساتھ ساتھ، آزاد اور معریٰ، مقفیٰ اور غیر مقفیٰ نظموں

کے سوال اُٹھنے لگے اور اسلوب اور فارم تکنیک اور مواد کے مسئلہ پر از سر نو غور کیا جانے لگا تصدق حسین خالد اور ن۔م۔ راشد نے اس آواز کو اُٹھایا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب اختر شیرانی رومان نکالتے تھے اور ہمایوں اور ان کے ساتھی کارواں۔ مشاعروں کی محفلیں گرم سے نیم گرم ہو چلی تھیں اور رسالوں کی گرم بازاری چڑھتے سورج کی طرح ہر لحہ زیادہ ہو رہی تھی اور جو نوجوان اب تک ہمارے شاعروں کے مخاطب بنے ہوئے تھے اور جن کے مذاق کا ساتھ دینے کے لئے حالی اور آزاد نے اردو شاعری کو نئی راہوں پر لگایا تھا اب عنان شاعری خود اپنے ہاتھ میں لینے پر اصرار کرنے لگے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ شاعری ان ہی منچلوں کے ہاتھوں میں چلی گئی۔ جب راشد نے نظم نگاری شروع کی تو کچھ کو عبرت ہوئی اور کچھ کو حیرت۔ عبرت حاصل کرنے والوں نے آئندہ سے شعر و شاعری کو بالائے طاق رکھنے کی صلاح دی اور اُردو کی جوانمرگی کی پیشین گوئی کی اور روپوش ہو گئے۔ حیرتی البتہ مختلف قسم کے تھے، وہ بھی جنھوں نے اس مسئلے پر از سر نو فکر کرنا ضروری سمجھا اور بعد کو کچھ نے اس طرز کو اپنا بھی لیا اور کچھ ایسے بھی تھے جو چراغ رہ گزر کی طرح درونِ خانہ ہنگاموں سے بے خبر رہتے ہوئے بھی اسی طرح روشن رہے۔

راشد کے لئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ آیا اس نے دیکھا اور اس نے فتح کر لیا۔ اس شدید اثر اندازی کے عمل میں جو اس نے موجودہ نسل پر انجام دیا ہے، فیض کے علاوہ اس کا اور کوئی شریک نہیں۔ راشد نے قافیہ اور ردیف، وزن اور موسیقی کے سارے نظام کو سنئے سرے سے تنقید کے ترازو میں رکھ دیا۔ اس کی بحریں رواں، صاف اور شگفتہ تھیں، سیاٹ اور مقفیٰ نظمیں بھی تھیں اور ان میں روانی اور تازگی تھی "لارنس باغ میں" اور "سوچتا ہوں کہ بہت سادہ و معصوم ہے وہ" کے قسم کی نظمیں اس شاعرانہ وجود کی مظہر ہیں جو راشد میں سانس لیتا ہے۔ راشد نے خیالات کو بھی نئی راہ دکھائی اور مغربی تحریکوں سے اور

زیادہ قریب کر دیا۔ رومان اس کی نظموں میں بھی موجود ہے۔ اس کی نظموں میں بھی شبستانوں کے تذکرے ہیں لیکن یہاں عورت حیا دخوش اندام سواد مشرق نہیں ہے۔ اس کے افسوں سرد مہر ہیں اور شوخیاں تخ بستہ۔ وہ یہاں خارجی علامت بن کر آتی ہے۔ آزادی اور آسودگی کی علامت اور کبھی تیرہ بختی اور جمود کی وہ ذہنی الجھنوں کو تھپک تھپک کر سلانے والی نشہ آور دوا ہے۔ وہ خدا کی طرح مشرق و مغرب کے درمیان بٹی ہوئی ہے ایک طرف حاکم، طاقتور اور آزاد اور دوسری طرف مجبور محکوم اور کمزور۔ بہرحال راشد نے اردو شاعری کے انداز فکر کو وقتی طور پر ہی تبدیل کر دیا اور اس نئے اسلوب فکر کے لئے اسلوب بیان بھی نیا پیدا کیا۔ قافیے کسی التزام کے بغیر بکھر گئے۔ اب صرف شاعر کا ذوق ترنم ہی انکی نغمائیت اور موسیقی کے اثر کی ضمانت کر سکتا ہے۔ یہ بہت بڑا اقدام تھا لیکن راشد کے خیالات کی بغاوت تھی جس نے صدیوں پرانے اسلوب میں ڈھلنے سے انکار کر دیا۔ اس نئی راہ کو نباہنا بہت مشکل تھا اور موسیقی اور ترنم کا مجموعی اثر نظم میں قافیہ اور ردیف کی پابندی کیے بغیر قائم رکھنا نہایت دشوار تھا، پھر بھی راشد نے اس مشکل کو آسان کر دکھایا۔ یہی نہیں راشد نے اس نئی آزادی سے بڑے بڑے کام بھی لئے۔ مثلاً رقص یا کسی کیفیت کے بیان کرنے میں اسی کے مطابق مصرعوں کے ترنم ان میں قافیہ کی ترتیب اور بحر کی گردشیں رکھیں اور مصرعوں کی طوالت اور اختصار میں بھی اس کا لحاظ رکھا۔

اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے
زندگی سے بھاگ کر آیا ہوں میں
ڈر سے لرزاں ہوں کہیں ایسا نہ ہو
رقص گہ کے چور دروازے سے آ کر زندگی۔

ڈھونڈلے مجھ کو نشاں پالے مرا
اور جرم عشق کرتے دیکھ لے

ان میں رقص کی گردشوں ہی کا انداز نہیں بلکہ ان گردشوں کے درمیان ذہنی حالت کی بھی پوری کیفیت ملتی ہے۔ چوتھے مصرع کی طوالت اور اس کے پانچویں مصرع میں تکمیل اسی طرح سانس توڑتی ہے جیسے کہ زندگی کے داخل ہونے کا اندیشہ۔ اس کے علاوہ راشد نے نئی ترکیبیں اور نئی علامتیں عام کیں کیونکہ موضوع اور اسلوب بیان دونوں نئے تھے اور اب تک دنیا کے سارے متنوع اور ہمہ گیر مسائل کو اردو شاعری نے اپنی دنیا میں آنے نہیں دیا تھا اور ان کا سلسلہ اپنی داخلی کیفیتوں سے نہیں ملایا تھا۔ اس لحاظ سے یہ نئی ترکیبیں اور علامتیں بہر حال لازمی تھیں۔ غلامی، جہالت، تاریکی اور راتوں کے گہرے پردوں میں راشد نے دنیا کے ہر ایک زندہ مسئلے پر نظر ڈالنے کی کوشش کی ہے اور موجودہ دنیا کے سارے مراحل کو ادراک ہی سے نہیں احساس سے بھی چھونا چاہا ہے۔

دریچے کے قریب:۔

ان میں ہر شخص کے سینے کے کسی گوشے میں
ایک دلہن سی بنی بیٹھی ہے
ٹمٹماتی ہوئی ننھی سی خودی کی قندیل
لیکن اتنی بھی توانائی نہیں
بڑھ کے ان میں سے کوئی شعلہ جوالہ بنے

یا:۔

ایک بوڑھا ساتھ کا ہارا سا رہوار رہوں میں

بھوک کا شاہ سوار
سخت گیر اور تنومند بھی ہے!
میں بھی اس شہر کے لوگوں کی طرح
ہر شبِ عیش گذر جانے پر
بہرِ جمعِ خس و خاشاک نکل جاتا ہوں
چرخ گزراں ہے جہاں
شام کو پھر اسی کاشانے میں لوٹ آتا ہوں

یہ گویائی روایتوں کی تعمیر ہو رہی تھی اور نئی اصطلاحیں، ترکیبیں اور علامتیں بن رہی تھیں فیض نے اسلوب فکر کو بدلنے اور نئی روایتوں کو تعمیر کرنے میں کہیں زیادہ حصہ لیا لیکن فارم کے لحاظ سے فیض نے تنوع کو اختیار نہیں کیا، ان کے تجربے بہت مختصر ہیں، وہ قافیہ کو نظم پر اس طرح بکھیر دیتے ہیں کہ ایک قافیہ گویا خیال کی منزل کے لئے سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے اور اس پورے خیال کے کسی نہ کسی جزو کو پورا کرتا ہے۔ قافیہ کے ذریعہ وہ نظم کو مختلف تاثر پاروں میں بانٹ دیتے ہیں۔ تنہائی میں یہ ترتیب نہایت واضح ہے۔

پھر کوئی آیا دلِ زار نہیں کوئی نہیں
راہ رو ہوگا کہیں اور چلا جائے گا
ڈھل چکی رات بکھرنے لگا تاروں کا غبار
لڑکھڑانے لگے ایوانوں میں خوابیدہ چراغ
سو گئی راستہ تک تک کے ہر اک راہ گذار
اجنبی خاک نے دھندلا دئے قدموں کے سراغ
گل کرو شمعیں بڑھا دو مئے و مینا و ایاغ

اپنے بے خواب کواڑوں کو مقفل کر لو
اب یہاں کوئی نہیں کوئی نہیں آئے گا

راشد اور فیض نے ہماری شاعری پر جو اثرات ڈالے ہیں ان کا تذکرہ الگ مضمون کا محتاج ہے لیکن یہ حقیقت ہے کہ یہ دونوں ستون کافی عرصے تک اپنی بلندی کے سایوں میں موجودہ اردو شاعری کو گھیرے رہے اور ان کے سایے گہرے ہوتے جا رہے ہیں، یہ وہ مینار ہیں جن کے نور سے صبحیں شاداب رہیں۔

لیکن فارم اور اسلوب بیان کے نئے تجربے ن۔م۔ راشد سے متاثر ہونے پر بھی ان پر ختم نہیں ہوتے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ راشد ہمیں جس دور میں لا کر کھڑا کر دیتے ہیں وہ بالکل جدید ترین دور ہے اور اس دور سے ہم اس قدر قریب ہیں کہ اس کے سارے اثرات کو اور ان کی معنوی اہمیت کو پرکھنا اور اس کا اندازہ لگانا پوری طرح ممکن نہیں ہے لیکن پھر بھی راشد سے لے کر آج تک کی اُردو شاعری ایک طویل فاصلہ ہے اور اسے ایک لمحہ کہہ کر نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

ن۔م۔ راشد کے ساتھ تجربوں کا گویا ایک نیا میدان کھلا اور اس میں رطب و یابس سبھی کچھ دکھائی دیا میں یہاں مختلف شعری بے راہ رویوں کی طرف توجہ مبذول کرانا چاہتا ہوں۔ اس میدان میں میرا جی بھی راشد کے عہد میں آئے۔ میرا جی نے نظم معریٰ کو جس انداز سے لکھا وہ یقیناً نیا انداز تھا لیکن ہر نیا انداز مستحسن بھی نہیں ہوتا۔ میرا جی دراصل یورپ کی ان تحریکوں کا شکار ہو گئے جو شاعری کے دائرے کو شعور سے زیادہ لاشعور کے میدان میں محدود کر رہی تھیں۔ رمزیت اور سوریلزم کی تحریکیں مختلف شکلوں میں سامنے آ رہی تھیں۔ فرائڈ کا نظریۂ لاشعور گویا فن کاروں اور ادیبوں کی آنکھوں میں چکا چوند

پیدا کرنے لگا تھا اور شاعروں نے اس میں کوئی گناہ نہ سمجھا کہ شعور سے الگ ہو کر وہ اپنی تمام تر شاعری کی باگ لاشعور کے ہاتھ میں سونپ دیں۔ یہ تھی جمالیاتی بے راہ روی کی یہ نفسیاتی شکلیں تھیں اور جب تمام تر اختیارات لاشعور کے ہاتھ میں سونپ دئے جائیں اور نظم کو خواب کی ترتیب یا بے ترتیبی کے معیار پر تولا جانے لگے تو ظاہر ہے کہ فہم و ادراک سے بالاتر ہو کر حقیقتاً "دیوانے کا خواب" بن جاتی ہے اور وہ بھی ایسا خواب جسے یاد رکھنا سوہانِ روح سے کم نہیں۔ میراجی ہماری شاعری میں علامتی نظریہ کے سب سے بڑے پیرو ہیں۔ لیکن کیا اس کے سوا انھوں نے اُردو شاعری میں کوئی اور بھی خدمت انجام دی ہے؟ اس کا فیصلہ آئندہ زمانے کے نقادوں کے ہاتھ میں ہوگا۔ بہرحال میراجی ہمیں یہ بتاتے ہیں کہ ایک بہکا ہوا شاعر کیا کچھ کر سکتا ہے اور شاعرانہ بے راہ روی کے سلسلے کہاں تک پہنچ سکتے ہیں۔

پچھلے دس سال کی شاعری نے اسلوب بیان میں جو تجربے کئے ہیں۔ ان کا جائزہ لینے سے پیشتر ہمیں اس وقت کی اُردو شاعری کا مختصر سا خاکہ سامنے رکھنا چاہیئے۔

ایک طرف وہ تمام غزل گو اور نظم گو شعرا تھے جو اسلوبِ فکر میں نہایت خوشگوار ندرت اور تازہ افکار کے لئے راستے نکال رہے تھے انھوں نے اُردو شاعری کو گوناگوں خیالات اور تصورات سے مالامال کیا ہے لیکن اسالیب میں کوئی چونکا دینے والے تجربے نہیں کئے وہ مست تھے خواہ وہ رومان سے ہوں یا انقلاب کی لگن سے یا شعر و شباب کی آگ سے مگر اس مستی میں بھی ان کے قدم ردا کبھی جادۂ سخن سے الگ نہ پڑتے تھے۔ ان میں جوان فکر شاعر بھی تھے۔ جن میں مجازؔ۔ جذبیؔ، ساحرؔ اور ایک حد تک فیضؔ کا شمار ہے۔

دوسری طرف وہ لوگ تھے جو جادۂ نو پر گامزن تھے اور جنھوں نے اپنی فکر اور

اسلوب بیان دونوں کا سلسلہ روایاتِ کہن سے توڑ کر نئے اندازِ بیان سے جوڑا تھا۔ ان لوگوں نے زیادہ تجربے کئے اور تجربے کبھی بھی غلطیوں سے پاک نہیں ہوتے ان میں لغزشیں بھی ہوتی ہیں اور کامیابیاں بھی ہوتی ہیں اس گروہ میں کچھ ایسے بھی تھے جو محض جدت پسندی کی نذر ہو گئے گندہ بیروزہ اگرچہ گندہ مگر ایجادِ بندہ کے پیشِ نظر اپنے بنائے ہوئے تنگ دائروں میں محدود ہو کر باہر کی دنیا سے الگ تھلگ ہو گئے۔ ان لوگوں نے اپنے گرد ذہنی اور فکری تانے بانے اس طرح تانے کہ وہ اپنی دنیا کے سوا اور کہیں آسودہ نہ ہو سکے۔ میراجی کے راستے پر چلنے والوں کی تعداد بھی کم نہ تھی اور مغربی تقلید نے اس سونے پر اور سہاگے کا کام کیا۔ فہم وادراک سے رشتے توڑے گئے۔ کچھ نے یہ رشتے تحت الشعور اور لاشعور سے باندھے اور جو منھ میں آیا نوکِ قلم کو حکم ہوا کہ اسے قلمبند کرے کہ یہ ایک نسل کے ذہنی خلفشار کا آئینہ ہوگا۔ دوسروں نے اس ٹوٹے رشتے کو انگریزی ادب کی انتھالوجی (ANTHOLOGY) سے ملایا بڑی بیباکی اور ہٹ دھرمی سے ترجمے کئے گئے۔ ایلیٹ، پاس ہین ہیک نیس کی متعدد نظموں کے چربے اور کبھی کبھی لفظی ترجمے پیش کر دئے گئے۔ پہلے گروہ میں مختار صدیقی۔ مبارک احمد وغیرہ کے نام گنائے جا سکتے ہیں اور دوسرے گروہ کے نام گنوانے سے کیا فائدہ۔ اس ہر چیز کو فاش کرنے کیلئے ایک مستقل کتاب کی ضرورت ہے اور لوگ اگر اس عذابِ الیم کی بشارت ہی سے کچھ عبرت حاصل کر سکیں تو غالباً اس کی ضرورت ہی پیش نہ آئے گی۔ جو عبرت کی ان حدود سے نکل چکے ہیں ان کے لئے دعائے خیر کے سوا اور کیا کیا جا سکتا ہے۔

لیکن اس انبوہ میں ایسے بھی تھے جنھوں نے نئی روایات صالح طریقے پر قائم رکھیں اصل دشواری یہ ہے کہ ہمارے شاعروں نے پچھلے دس سال سے جس تجرباتی اور عبوری دور میں قدم رکھا ہے وہ ان کو مختلف راہوں پر بھٹکنے پر مجبور کرتا ہے کبھی وہ علامتوں

اور رمزیت کے استعمال کی طرف بڑھتا ہے تو کبھی لاشعور کی جانب۔ کبھی وہ سیدھے سادے مسائل کا مقابلہ کرتا ہے اور نہایت لطافت سے عہدہ برآ ہو جاتا ہے۔

اس سلسلے میں جس شاعر نے سب سے زیادہ تجربے کئے ہیں وہ سلام مچھلی شہری ہے اس نے اردو شاعری کو کئی نئے اسالیب سے آشنا کیا ہیں اس وقت اپنی بحث کو محض فارم تک محدود رکھنا چاہتا ہوں اس لئے صرف فارم کے تجربوں کی مثالوں پر اکتفا کروں گا ورنہ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ رمزیت اور اشاریت کی مثالیں بھی سلام کے کلام میں ملتی ہیں۔ مثال کے طور پر "ایک عورت" "اسپیشل ٹرین" اور "بھینٹ" پیش کی جا سکتی ہیں مصرعوں کی ترتیب اور موسیقی کے لحاظ سے "جنگل کا ناچ" ملاحظہ کیجیے۔ راشد نے آزاد نظم کے ترنم سے اور لفظی ترتیب سے VISUAL ARTS کی جس کیفیت کو لفظوں میں اسیر کرنے کی کوشش کی تھی وہ یہاں نہایت کامیابی کے ساتھ ملتی ہے

جنگلی لباس میں ایک پیکر گداز چل رہا ہے جھاڑیوں میں سانپ جھوم جھوم کر
جھیل مانگنے لگی شام کی ہوا سے ساز اُڑ رہا ہے مور اپنے بال چوم چوم کر

ایک بار۔ تین بار

دست صندلی لچکے پاؤں لہر کھا گئے

جسم نازکے شرار

جھیل کے کنارے مست ہو کے ناچنے لگے

یہاں مصرعوں کی ترتیب گویا خود رقص کی کیفیت کو ظاہر کر رہی ہے جیسے اس رقاصہ کے ناچتے ہوئے قدموں نے یہ نشان چھوڑے ہوں پھر لفظوں کے ترنم اور انتخاب نے

اس کیفیت کو بڑی کامیابی سے محسوس کیا ہے۔ "مہینوں کے گیت" ایک بارہ ماسہ ہے، اس کے مصرعوں کی ترتیب میں بھی ایک خاص ہیئت نظر رکھا گیا ہے۔ "وسعتیں" چھپ جانے کے بعد بھی سلام نے اپنے جدید سے جدید تر تجربوں سے ہاتھ نہیں روکا ہے، یوں سلام کے تجربوں کا میدان کافی وسیع ہے۔ اس نے مکالموں کے ذریعہ بیانیہ انداز میں اور رنگ و نغمہ کے مختلف بیانوں کی مدد سے نئے تجربے کئے ہیں، منظوم خطوط بھی لکھے ہیں اور رومانوی نظمیں بھی، جن میں سے میرے خیال میں منظوم خطوط کے سوا ہر میدان میں وہ کسی نہ کسی حد تک کامیاب بھی ہوا ہے۔

انگریزی شاعری میں رومانوی تحریک کے فوراً بعد امیجسٹ یا داخلی تصویر کشی کی تحریک شروع ہوئی، اردو ادب میں گو تحریک کی طرح اس کی ابتدا نہیں ہوئی لیکن ن۔م۔ راشد، فیض، اختر الایمان، یوسف ظفر اور سلام مچھلی شہری کی نظموں میں اسکے واضح نشانات ملتے ہیں۔

میں انگریزی ادبیات اور ان کے تنقیدی رجحانات کو اردو ادب پر منطبق کرنے کا قائل نہیں ہوں لیکن اس بات کا انکار کرنا بھی تو ناممکن ہے کہ جدید اُردو ادب بالواسطہ اور بلاواسطہ انگریزی ادب کے رجحانات سے بے حد متاثر ہوا ہے۔

لہذا لفظوں کے ذریعہ داخلی تصویر کشی کی یہ کوشش نئے فارم کے استعمال میں بھی ظاہر ہوئی یوں تو تصویریں عموماً خارجی مناظر ہی کی کھینچی جاتی رہی ہیں لیکن جب سے سیزاں اور روسو جیسے فرانسیسی فن کاروں نے شے کی فوٹوگرافی کرنے کی بجائے شے کی ماہیت اور اس سے پیدا شدہ داخلی تاثر کی تصویر کشی پر زور دیا۔ فن کے ہر شعبے میں داخلی تاثر کے اظہار کے لئے خارجی منظر کشی کا رواج عام ہو گیا۔

فیضؔ کے استعاروں اور ترکیبوں میں (مثلاً ملبوس کی افسردہ مہک، اجنبی خاک، سلگتی ہوئی شام،) راشد، اخترالایمان اور یوسف ظفر کے یہاں الفاظ کے ذریعہ موسیقی اور مصوری کی ساری کیفیت کو فارم اور الفاظ کی موسیقی سے اسیر کرنے کی کوشش اسی احساس کا نتیجہ ہے۔

اخترالایمان نے بھی اس قسم کے تجربے بڑی کامیابی سے کئے ہیں۔ اس کی نظمیں قلوپطرہ نیند سے پہلے، "تنہائی" اور "تصور" فارم کے اس تجربے کی بڑی اچھی مثالیں ہیں۔ اخترالایمان نے زندگی کے جس بے پناہ زہرناک پہلو کو اپنایا تھا اس کے اظہار میں اس نے بڑی چابکدستی اور جوش سے کام لیا ہے۔ انداز بیان کے ان تجربوں نے اس کی نظموں میں نوک پلک پیدا کر دی ہے۔ مثلاً "قلوپطرہ" کا ایک بند دیکھئے۔

چاندسی پیشانیوں پر زرفشاں لہروں کا جال
احمریں اُڑتا ہوا رنگ شباب
جم گئی ہیں اشعۂ صد آفتاب
گردنوں کے پیچ وخم میں گھل گیا ہے ماہتاب

"تصور" میں ۱۴ اشعار نظم کے ہیں اور مقفیٰ لکھے گئے ہیں، اس کے بعد سانیٹ کے ابتدائی بندوں کی ترکیب سے آخری بند لکھا گیا ہے یعنی ا ب ب ا پہلے اور چوتھے اور دوسرے تیسرے مصرعے ہم قافیہ ہیں اور اس ایک بند پر نظم ختم ہو جاتی ہے۔

فراقؔ نے بھی دو آزاد نظمیں کہی ہیں اور دونوں کامیاب نظمیں کہی جا سکتی ہیں اس لحاظ سے ان کی فارم بھی نرالی ہے کہ اس میں مصرعے ارکان کی تعداد کے لحاظ سے برابر ہیں ہاں قافیہ کا التزام نہیں اور اسی لئے ترنم اور موسیقی میں کمی کا احساس بھی نہیں ہونے پاتا۔ اس قسم

کی نظمیں اُردو ادب میں بہت کم ہیں۔ اس نظم کا ایک بند دیکھئے :۔

سیاہ بڑھ ہیں اب آپ اپنی پرچھائیں
جدھر نگاہ کریں اک اتھاہ گمشدگی
زمیں سے عرشِ بریں تک سکوت کے مینا

جھلک رہا ہے پڑا چاندنی نے درپن میں
رسیلے کیف بھرے منظروں کا جاگتا خواب
اک اک کر کے ندا سے چراغوں کی پلکیں
جھپک گئیں جو کھلی ہیں جھپکنے والی ہیں
فلک پہ تاروں کو پہلی جماہیاں آئیں

مجھے اس بات کا احساس ہے کہ اسالیب بیان کے تجربوں کا یہ تذکرہ نہایت درجہ تشنہ کام ہے، بہت سے نئے تجربوں کو میں نے جان بوجھ کر چھوڑ دیا ہے کیونکہ ابھی ان میں پختگی کی جھلک نہیں اور ان کا سہارا لے کر شاعر کا عندیہ پوری طرح اُبھرنے نہیں پایا ہے، ممکن ہے ان میں کچھ تجربہ کرنے والے جو اجنبی زمینوں میں پرانے تجربوں کی روشنی میں قدم بڑھا رہے ہیں کامیابی کی منزلوں تک جا پہنچیں اور فتح و کامرانی کے نئے نشان قائم کریں۔ اس کے علاوہ ایسے تجربے بھی ہیں جنھیں جان بوجھ کر میں نے نظر انداز کیا ہے۔ ان میں شاد عارفی اور مخمور جالندھری کے تجربے ہیں۔ شاد عارفی نے نظم کو روزانہ کے واقعات کو بیان کرنے کا وسیلہ بنایا اور مخمور نے چھوٹی چھوٹی نظمیں کہہ کر نظم کے معنی اور اس کے ربط دونوں کو پس پشت ڈال دیا۔ شاد کی نظمیں گویا منظوم نثر ہیں اور غالباً اس غلط فہمی کے پیشِ نظر وہ آج بھی یہ کہتے ہیں کہ اچھا شعر وہی کہا جائے گا جس کی نثر نہ ہو سکے۔ کاش انھیں اس کا بھی احساس

ہوتا کہ شعر کی تعریف میں اس کے علاوہ بھی اور بہت کچھ شامل ہے، جمالیاتی ذوق جو نظم کا مؤسس اول ہے نہایت تشنہ ہے اور جو تجربے خود شاعری کی فصیلوں کو توڑنے کے مدعی ہوں ان کا تذکرہ شعری تجربوں کے ضمن میں اچھا نہیں لگتا۔

آخر میں میں اپنے اس اندیشہ کا اظہار کرنا چاہتا ہوں کہ فارم میں تجربوں کی طرف کچھ ذہن ضرورت سے زیادہ متوجہ ہوئے ہیں اور اس کا اثر یہ بھی ہو سکتا ہے کہ فکر خود نفس مضمون کی طرف سے ہٹ کر فارم پر آ کر ٹھہر جائے۔ اس سے یہ نتیجہ بہت سی نظموں میں ظاہر ہوا ہے کہ نظم کے ربط اور تسلسل کا جو لحاظ ہونا چاہیئے تھا یا مختلف نظموں سے مل کر شاعرانہ شخصیت کا جو مجموعی تاثر پیدا ہونا چاہیئے تھا اس پر سے توجہ ہٹ جاتی ہے اور نظم میں ایسے مصرعے بھی جگہ پا جاتے ہیں جو اس کی صورت مسخ کر دیتے ہیں۔ دراصل آزاد نظم اور نثر میں بڑی نازک حدود حائل ہیں اور ان کا لحاظ رکھنا ہر ایک عظیم فن کار کا فرض ہے نظم کے تسلسل اور ربط کو ان "نثری حملوں" سے بچائے رکھنا اور ہر مصرعہ کے ترنم، موسیقی اور شعری قدر و قیمت کو سامنے رکھنا ہی نئے تجربوں کو جاودانی بنا سکتا ہے۔

۱۹۴۹ء

جدید ادب پر رومانوی اثرات

اقبال، جوش اور اختر شیرانی کے قد آدم سائے میں ہمارے جدید ادب کی پرورش ہوئی ہے مگر ان سب سے بلند قامت گراں دکھیا سایہ مغربی تہذیب و ادب کا ہے۔ جو شعوری اور غیر شعوری طور پر ذہنوں کو متاثر کرتا رہا ہے۔ ان چاروں عناصر میں رُومانویت کی طرف واضح میلانات کا پتہ لگایا جا سکتا ہے۔ رومانویت نے جذبہ کو اصل اور عقل کو فرع قرار دیا تھا۔ تجربہ اور آرزو کو بنیادی اور توازن اور تقلید کو ضمنی بتایا تھا۔ اسی لئے رُومانوی فن کاروں کا بنیادی آہنگ جذباتیت ماورائیت اور تجربہ کو قرار دیا جا سکتا ہے۔

جدید ادب کے ابتدائی دور میں ایسے اسباب موجود تھے جو ہمارے ادیبوں کے ذہنوں کو رومانوی اثرات کی طرف موڑ دیں۔ ان میں سب سے بڑا سبب تو یہ تھا کہ وہ حالات جنھوں نے جوش اور اختر شیرانی کی شکل میں رومانوی شخصیتوں کو جنم دیا تھا ختم نہیں ہوئے تھے۔ ہندوستان ہنوز سیاسی غلامی سے آزاد نہیں ہوا تھا اور اس طلسم کو توڑنے کا کوئی راستہ پوری طرح واضح نہیں ہوا تھا۔ آزادی خود اعتمادی اور عزتِ نفس کے حاصل کرنے کا طریقہ بڑا مبہم ادھورا اور جذباتی لوگوں کے لیے بڑا سست رفتار تھا اس لئے شاعر کا آزادی پسند اور جذباتی وجود یا تو مجرد تصورات آزادی، حسن اور انسان دوستی میں سکون پاتا تھا یا ان کا کوئی جذباتی اور برق رفتار علاج تلاش کرنا چاہتا تھا۔ پھر مغربی

اثرات نے کیٹس، براؤننگ اور شیلے سے متعارف کرایا تھا اور اردو شاعری کی صدیوں پرانی تقلید پسندی کے خلاف ردعمل کے طور پر نئے شعور اور نئے تجربوں کا چلن عام ہونے لگا تھا۔

ایسی حالت میں ہمارے نوجوان شاعروں اور فن کاروں کو اپنا خون گرمانے کے لئے نئے فتنوں کی ضرورت ہوئی یہ فتنے نئے روپ میں سامنے آئے کہیں حسن اور رومان کی تصوراتی وادیوں میں ید بیضا بن کر چمکے تو کبھی انقلاب اور آزادی کی تڑپ میں شعلے بن کر لپک اٹھے۔ بہرصورت عہد جدید کے ادیبوں اور شاعروں نے رومانویت کے زیر اثر تقلید اور اصول پرستی سے آگے بڑھ کر تجربے کے میدان میں قدم رکھا اور "رہ و رسم عام" کی پابندی سے ہٹ کر نئے راستے نکالنے کی کوشش کی۔

ابتدائی دور کے چند شاعروں کا کلام لیجئے۔ ساغر نظامی، روش صدیقی اور اختر انصاری کے کلام میں وہی رومانوی لہجہ ملتا ہے۔

اس ابتدائی دور میں رومانویت کا اظہار کھلے بندوں ہوتا رہا۔ البتہ ایک خاص رجحان نسبتۃً زیادہ نمایاں ہونے لگا وہ تھا سماجی میلان۔ یہاں میلان کا لفظ شعور سے زیادہ مناسب ہے کیونکہ ہمارے شاعروں اور ادیبوں میں سیاسی آزادی اور انقلاب کی خواہش ایک جذباتی ردعمل کے طور پر بیدار ہونا شروع ہوگئی تھی۔ جوش نے انقلاب کا نعرہ پوری گھن گرج اور دبدبے کے ساتھ بلند کیا تھا۔ اختر شیرانی نے :-

اٹھ ساقی اٹھ تلوار اٹھا

کی آواز اٹھائی تھی اور بعد کے آنے والے اس آواز میں زیادہ رس، زیادہ جذباتی رنگ اور لگن شامل کرنے لگے تھے مگر اس کے باوجود محض ایک جذباتی خواہش تھی صرف ایک

آرزو کا اظہار تھا۔

جدید ادب کی سمت آتے آتے رومانویت اپنے ماورائی عنصر کو کم کرتی گئی اور نئے ادیبوں نے اسے ایک نئے انداز کے ساتھ اپنایا۔

یہ انداز خاص طور پر دو حیثیتوں سے نمایاں ہوئے۔ پہلی صورت میں فکری حیثیت سے کچھ تجربے اور اضافے کئے گئے مگر اسلوب اور تکنیک کی حیثیت سے کوئی بنیادی تبدیلی نہیں ہوئی دوسرے وہ جہاں اسلوب اور تکنیک کی تبدیلی نے بنیادی اہمیت اختیار کر لی۔ پہلی شکل میں مجازؔ، فیضؔ، جذبی، جعفری، ساحر لدھیانوی اور احمد ندیم قاسمی کے نام اہم ہیں اور دوسری شکل میں ن۔م۔ راشد، اختر الایمان اور اُن کے ساتھیوں نے اس انداز کو اختیار کیا۔

یہ محض اتفاقی بات نہیں کہ رومان اور سماجی احساس کا درمیانی موڑ جدید اُردو ادب کے ہر اہم فن کار کے ہاں ملتا ہے، سماجی احساس کو حقیقت نگاری کا شعور کہا جا سکتا ہے لیکن اس میں حقیقت کی سادگی، سنگین اور ٹھوس ادراک پوری طرح موجود نہیں ہے، اس لئے سماجی حقیقت کا احساس اس کے لئے موزوں تر لفظ ہے۔ عہد حاضر کو متاثر کرنے والے تمام شاعروں نے اپنے ادبی سفر کی ابتدا انھیں رومانوی نقوش سے کی ہے۔

مجازؔ، فیضؔ اور ساحر لدھیانوی کے ہاں یہ خط بڑی قطعیت کے ساتھ ملتا ہے۔ مجازؔ نے فیضؔ کی طرح اپنے دیوان کو دو حصوں میں تقسیم نہیں کیا لیکن یہ تقسیم ان کے کلام میں بہت واضح طریقے پر موجود ہے ان کے فن کے ابتدائی حصے کی نمائندہ نظم "طفلی کے خواب" اور "آج بھی" کو قرار دیا جا سکتا ہے۔ "طفلی کے خواب" کے چند اشعار دیکھئے۔

طفلی میں آرزو تھی کسی دل میں ہم بھی ہوں　　　اک روز سوز و ساز کی محفل میں ہم بھی تھے

چھیڑا ہے ساز حضرت سعدی نے جس جگہ　　اس بوستاں کے شور عنادل میں ہم بھی ہوں
دیوانہ وار ہم بھی پھریں کوہ و دشت میں　　دلدادگان شعلۂ محمل میں ہم بھی ہوں
چمکے ہمارے ہاتھ میں بھی تیغ آب دار　　ہنگام جنگ نرغۂ باطل میں ہم بھی ہوں

رومانی ادب کی اس وراثت سے ہمارے نوجوان ادیب اور شاعر خاص طور پر متاثر ہوئے لیکن ان کے ہاں شکست آرزو کا احساس کرب ناک اور تکلیف دہ ہوتے ہوئے بھی بڑی حد تک سبق آموز تھا، انھوں نے اپنی ذات کے خول میں اور زیادہ اسیر اور محدود ہو جانے کی بجائے اس خول کو توڑ دینے کا سبق سیکھا اور دکھ درد سے کائنات کے ایک نئے آہنگ کو دریافت کیا۔

رومانوی ادیب اب سے کچھ پہلے غم شکستِ آرزو اور محرومیوں کی وادی میں بھٹکتے بھٹکتے سلمیٰ اور لیلیٰ کے تصورات کی تعمیر کرتا تھا۔ اداسی اور محرومی سے محبت کرنا سیکھتا تھا غم کے گرد تصور پرستی کے ہالے بناتا تھا اور آہستہ آہستہ اپنے خوابوں اور آرزوؤں کی ایک انفرادی دنیا تعمیر کرتا تھا۔ نئے ادیب کی فکر اور عرفان کا طریقہ بھی بالکل یہی تھا لیکن اس کا راستہ شکستِ آرزو نے بہت مختلف کر دیا اسی لئے ہر ایک شاعر اور فن کار کے ابتدائی دور میں رومانوی اثرات کے گہرے نقوش کے باوجود یہ لوگ اس مقام پر اپنا سفر ختم نہیں کرتے جہاں رومانوی ادیبوں نے ختم کیا ہے بلکہ نئے راستوں اور نئی منزلوں کی تلاش میں آگے نکل جاتے ہیں فیض کی ابتدائی نظموں کے بارے میں راشد نے لکھا ہے :۔

اُس زمانے کی نظمیں حریری گلابی ملبوس میں لپٹی ہوئی خواب سے چور اور لذت سے سرشار تصویروں سے بھری پڑی ہیں۔ زندگی سے ان کا براہ راست کوئی تعلق نہیں، زندگی میں اور ان میں ایک خلیج حائل ہے، ذاتی حسن پرستی کی خلیج جسے فیض عرصے

تک پار نہیں کر سکا۔"

یہ ذاتی حسن پرستی کی خلیج رومانیت کی ذین ہے اسی "داخلی آرزومندی اور خواب سے جو لذت سے سرشار تصویروں" کی مدد سے نئے ادیب اور شاعر نے زندگی کا احساس حاصل کیا ہے۔

اس طرح رومانی احساس کی مدد سے جدید شاعر اور ادیب نئی حقیقتوں تک پہنچا ہے، رومانی تحریک نے اسے تقلید اور رسم پرستی کے سانچوں سے نکالا تھا، یہ علیحدگی اور ندرت پسندی حالی اور آزادی کی تحریک سے بھی زیادہ گہری اور دیرپا تھی کیونکہ اس میں اخلاق کے بھاری اور ٹھوس اصولوں کی بجائے جذبے اور انفرادیت کا شگفتہ احساس کارفرما تھا۔ نئے ادیب کے سامنے رومانیت نے واضح طور پر اس کی جذباتی تکمیل کا راستہ کھول دیا تھا۔ اس راستے میں پابندیاں کم تھیں اور آزادیاں زیادہ۔

عہد جدید کے شاعر اور ادیب نے آرزومندی، جذباتیت اور حسن پرستی کی مدد سے نئی دنیاؤں کا سراغ لگایا اور نئے قصر تعمیر کئے، وہ مفکر، معلم اخلاق یا سنجیدہ طالب علم کی بجائے ایک حساس انسان کی طرح کائنات کے واقعات سے متاثر ہوتا ہے اور ہر حادثے کو جذباتی نقطۂ نظر سے دیکھتا ہے۔ انقلاب اور سیاسی تبدیلی کی خواہش اس سلسلے میں رومانوی تحریک کا سب سے نمایاں اثر قرار دی جاسکتی ہے۔

اسی جذباتی آزادی اور ندرت پسندی کا دوسرا پہلو اسالیب بیان میں تجربے کی صورت میں سامنے آیا یوں تو روایت سے پہلے تجربے، تنوع اور ترتیب میں تبدیلیاں کی جاتی رہی تھیں اور مولوی اسمٰعیل میرٹھی سے لے کر ن۔ م۔ راشد تک یہ سلسلہ برابر جاری رہا لیکن رومانویت کے زیر اثر پرانے اصول اور اسلوب سے بغاوت کے خیال کو ایک نظریاتی

بنیادملی اجب موضوع کے لحاظ سے تبدیلی خوشگوار اور مستحسن سمجھی گئی تو ظاہر ہے کہ اسلوب اور قافیہ کے لحاظ سے بھی تبدیلی کو غلط نہیں کہا جا سکتا تھا۔

آزاد نظم اور نظم معریٰ کا رواج بڑی حد تک روما نویت کے زیر اثر قرار دیا جا سکتا ہے۔ دلیل کی ضرورت ہے تو اس طرح پیش کی جا سکتی ہے کہ میراجی اور معدودے چند شعراء کو چھوڑ کر تمام تر شعراء آزاد نظم سے پہلے رومانوی انداز کے تجربے کر چکے تھے۔ اختر شیرانی اپنے سانیٹ اور نظموں میں موسیقی کے نئے آہنگ کی تلاش کر رہے تھے۔ کبھی ارکان و الفاظ کی نئی ترتیب سے وہ نیا فارم پیدا کرتے ہیں تو کبھی شعروں کی ترتیب سے = مثلاً

سکوتِ شب میں ایک حسین نازنین کہ دل میں موجزن ہوائے رقص ہے
کہ جس کے رقص ناز سے فضائے شام گوں بنی ہوئی فضائے رقص ہے

اور

لیلئ شب کے پریشاں ہیں گیسوئے سیاہ
شورش آباد جہاں تیرہ و تار
نشہ بر ساقی ہے مدہوش ستاروں کی نگاہ
نیند میں غرق ۔ سارا سنسار
چارسو چھا گئی خاموشی و ظلمت کی سپاہ
نور و آہنگ نے لی راہِ فرار
نیند کی سیج سے جاگ اٹھا ہے خوابیدہ گناہ
شیر خونخوار ہو جیسے بیدار

آزاد نظم کے شاعروں نے بحر اور قافیہ و ردیف کے اس تنوع کو اور بھی زیادہ

وسیع کردیا ان کے نزدیک موسیقی اور خاص طور پر شاعری کے ترنم کو کسی مخصوص ترتیب میں پابند نہیں کیا جا سکتا۔ نغمہ کی ترتیب متنوع اور مختلف ہو سکتی ہے خیال کو قافیہ کا پابند ہونے کی بجائے نظم کی موسیقی اور ترنم کو خیال کا پابند ہونا چاہیئے۔ دراصل یہاں بھی رومانیت کا وہی نقطہ نظر کارفرما نظر آتا ہے جو کلاسیکی اصولوں کے توازن اور عقلیت کے خلاف تجربہ، جذباتی افراط و تفریط اور ندرت کا علم بلند کرتا ہے۔

آزاد نظم میں زیادہ تر موضوعات بھی رومانویت کے زیر اثر تھے، ان میں ایک ایسے نوجوان کی ژولیدہ فکر کی جھلکیاں ملتی ہیں جس کی زندگی میں آرزومندی اور حسرت ناکی تو بہت ہے لیکن وہ سعئ ناتمام سے زیادہ کلبیت اور یاوسی کا قائل ہے۔ وہ ہر جگہ ایک ایسا تھکا ہارا سا رہوار ہے۔ جو ہر صبح کو بہر جمع خس و خاشاک نکل جاتا ہے اپنی زندگی کی بے حاصلی کا شکوہ اس کا شیوہ ہے کہیں قص گاہوں میں پناہ لیتا ہے کہیں پتھروں کے بت پوجنے کی آرزو کرتا ہے کہ اکتا جائے تو ان سے سر پھوڑ کر مر سکے۔

غرض اس کا شیوہ ایک رومانوی نوجوان کا ہے جس کی نظریں زندگی کے حقائق سے زیادہ خود اپنے جذبات کی رنگینی اور اپنی آرزوؤں کے جلوۂ صد رنگ پر جمی رہتی ہیں۔ عرفی نے شکوہ کیا تھا کہ زمین و آسمان کے نو طبقوں کی وسعت اور پہنائی بھی ایک ذرۂ ناچیز کی خواہشیں پوری کرنے اور اس کے دل کو کشادگی بخشنے کے لئے ناکافی ہے یہی شکوہ ہمارے رومانی نوجوانوں کے لب پر ہے۔

رومانوی نقطہ نظر کے زیر اثر پیدا ہونے والے اس بوہیمین کردار کی سب سے زیادہ واضح اور تابناک تصویریں جدید افسانے میں ملتی ہیں بوہیمین کردار اس حد تک ضرور ایک تاریخی

خدمت انجام دیتا ہے کہ اس نے مذہب تہذیب اور برانی تبا گزرارانہ قدروں سے تعصب اور تنگ نظری کو ختم کر دیا اس کی نظریں افق تا بہ افق جاتی ہیں۔ اس کے لئے کوئی موضوع بھی شجر ممنوعہ نہیں ہے لیکن اس نے زندگی کی طرف ایک مریضانہ اور منفی رویہ اختیار کیا جو ہمیں بہت دور تک نہیں لے جا سکتا۔ اس کی آخری منزل موت کی وادی ہے یا ناامیدی کی اندھیری گھاٹیاں۔

کرشن چندر، سعادت حسن منٹو اور عصمت چغتائی کے ابتدائی افسانوں میں یہ کردار بڑی تابناکی اور قوت کے ساتھ ابھرے ہیں۔ کرشن چندر کے ہاں طرز بیان اور افسانوں کے پلاٹ میں بھی یہ اثر خاص طور پر نمایاں ہے، وہ بات کو بہت سجا بنا کر کہنے کے عادی ہیں، اس لئے ان کی ابتدائی کہانیوں کی فضا سراسر رومانوی ہے یہ جھیلوں، سرو شمشاد کے سایوں اور نرم و نازک آوازوں کی سرزمین ہے جہاں محبت کے پاکیزہ نغمے ہیں اور حسن کی چھلکتی ہوئی گاہیاں کرشن چندر کو بھی ہر رومانوی کی طرح حسن و لطافت میں درد و حزن کا ایک پہلو تلاش کرنے میں مزا آتا ہے "دیکھی نیٹر سے لے کر ان کے ناول "شکست" تک حسین گالوں پر دق کی زردی اور روتی کی اچانک موت تک ہر جگہ یہی رومانوی لکیر نظر آتی ہے۔

منٹو کا طرز تحریر بڑا سلجھا ہوا اور صاف ہے لیکن ان کی دلچسپی دبے کچلے اور عجیب کرداروں سے ہے منٹو کو نئی بات کی ندرت سے عشق ہے وہ اپنے پڑھنے والوں کو دھچکہ پہنچانے کا قائل ہے۔ اس جذبے کے پیچھے بھی بڑی حد تک یہی رومانوی نقطہ نظر کار فرما نظر آتا ہے۔ جو زندگی اور اس کے جہد و عمل سے محبت نہ کر سکنے کے باعث موت اور کلبیت سے عشق کرنے پر مائل ہو جاتا ہے۔

عصمت چغتائی نے شروع میں سنسنی خیز جنسی افسانے لکھے لیکن آہستہ آہستہ ان کا فن سنجیدگی اور متانت کی منزلوں تک پہنچا۔ عصمت کے ہاں رومانوی اثر بڑا گہرا ہے اس لئے وہ غالب ہونے کے بجائے دوسرے اثرات سے مل جل کر سامنے آتا ہے اس کا سب سے اچھا اور نمائندہ اشاریہ "ضدی" کا ہیرو ہے یہ کھوئے ہوئے سے خاموش نوجوان اس دور کے افسانوی ادب میں تقریباً ہر جگہ ملتے ہیں۔ انھیں اداسی سے محبت ہے؛ زندگی کے بارے میں سوچتے ہیں لیکن اسے اپنے تصورات کے ماتحت ڈھالنے کی سکت نہیں رکھتے۔

اس قسم کی لاتعداد مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں لیکن ان سے یہ نتیجہ نکالنا غلط ہوگا کہ جدید ادب ہنوز رومانوی اثر سے آگے نہیں بڑھا یہ صحیح ہے کہ ابھی تک پرانی رومانوی فکر کے اثرات کہیں کہیں اپنے سایے ڈال رہے ہیں لیکن اکثر جگہ ہمارے نوجوان ادیبوں اور شاعروں نے ان اثرات کو اپنے طور پر ڈھالا اور اختیار کیا ہے۔

نئے لکھنے والوں میں اے حمید، قرۃ العین حیدر اور چند دوسرے لوگوں نے افسانہ نگاری میں رومانوی طرز بیان کو اپنایا۔ قرۃ العین کے ناولوں میں کہیں کہیں کرداروں پر اسی الجھے ہوئے بوہیمین نوجوان کا شبہ ہونے لگتا ہے جو ہمارے لئے بڑا ہی جانا پہچانا کردار ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان کے کردار بوہیمین ہونے کے بجائے صرف ایک ایسے طبقے کے نوجوان ہیں جو چیزوں کو جزوی طور پر سمجھ سکتے ہیں اور اس جزوی حقیقت سے آگے نہیں بڑھ سکتے۔

اے حمید کے ہاں بھی محبت اور اس کا پرانا رومانوی ماحول نظر آتا ہے لیکن رومانوی پس منظر سے کام لینے کے باوجود ان کا انداز نظر سراسر رومانوی نہیں کہا جاسکتا۔ ان کے ہاں جذباتی غلو اور تصور پاروں کا ایک طوفانی بہاؤ ملتا ہے لیکن اس کا رخ منفی تکنیک اور کلبیت کی طرف ہونے کی بجائے اثباتی نقطۂ نظر کی سمت ہے۔

رومانویت کے اثرات کا یہ ایک نا تمام اور بہت مختصر سا خاکہ ہے لیکن اس سے یہ ضرور اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ ان اثرات نے قدیم تقلیدی اور رسمی اسالیب سے باہر نکلنے اور اپنے جذبے اور انفرادی بصیرت کی مدد سے نئی حقیقتوں تک پہنچنے کا شعور بخشا۔ اردو ادب میں رومانویت کے زیر اثر نئے شعور اور نئے اسالیب کی تلاش شروع ہوئی۔ دراصل رومانوی اثرات کو پوری طرح سمجھے بغیر آج کی ادبیات کے طالب علم کے لئے اس عظیم ارتقا اور تبدیلی کو سمجھنا مشکل ہے جو نئے ادب میں نمایاں طور پر نظر آتی ہے۔

رومانوی اثرات نے ہمیں نئی بالیدگی، اعتماد اور حوصلہ بخشا لیکن ان اثرات کا ایک نقصان دہ پہلو بھی تھا جو آہستہ آہستہ عرض کی صورت اختیار کرنے لگا۔ طرز بیان کی سجاوٹ اور آراستگی کی طرف ضرورت سے زیادہ زور دینا بھی اس غلط روایت کا ایک حصہ کہا جا سکتا ہے ہمارے شاعروں اور ادیبوں کی نظریں جذباتیت کی اس قدر عادی ہونے لگیں کہ جب تک ایک طویل تمہید اور آراستہ پیراستہ "تشبیب" نہ باندھی جائے اس وقت تک زندگی کی عام حقیقتوں کے بیان میں کوئی لطف ہی نہ آتا تھا۔ اس کے علاوہ وہ مریضانہ کلبیت بھی عام ہو جاتی تھی۔ عہد و عمل کی طاقت چھین لیتی ہے اور انسان کو ایک اداس فکر میں محبوس کرتی ہے۔ اور داخلی دائرے میں اسیر ہو جانے پر مجبور کرتی ہے۔

آج کے ادیبوں اور شاعروں کے سامنے رومانویت کی صحت مند قدروں کو اپنانے اور اس کی غلاظتوں سے دامن بچانے کا سوال بڑا اہم ہے حقیقت کے ایک سچے اور بے ریا شعور کے بغیر کسی دور کا ادب بھی نہیں ہو سکتا اور اس حقیقت نگاری میں حقیقی فن کار ہی شاعری کا حسن اور ادب کی لطافت اور نکھار پیدا کر سکتا ہے۔

سنہ ۱۹۵۳ء

ترقی پسند تحریک کا ایک جائزہ

ترقی پسند تحریک نے اُردو ادب میں ایک تاریخی کارنامہ انجام دیا ہے۔ رومانیت نے ادب کو حقیقت سے دور تاثرات کی ماورائی دلدل میں پھنسا دیا تھا۔ رومانی ادیبوں کے نغموں میں رنگ اور نور تھا ان کی کہانیوں میں صنوبر کے سائے اور غیر ارضی حسن کی پرچھائیاں تھیں ان کی تنقید انفاظ اور ہیئت کے طلسم میں غوطہ لگاتی اور جمالیات کے موتی نکالتی تھی ——— اختر شیرانی، حجاب امتیاز علی، ڈاکٹر بجنوری کی روایت ایک عظیم ورثہ ہے لیکن یہ جاگیر اپنے قرضے ساتھ لائی تھی اور یہ قرض ترقی پسندوں نے ادا کیا۔

ترقی پسند تحریک نے پہلی بار صاف لفظوں میں ادب کو آسمانی صحیفہ قرار دینے کی بجائے اسے سماجی مسائل کے ادراک اور ان کے حل کرنے کا ذریعہ بتایا۔ اس کھلم کھلا اعلان نے رومان نگاروں کی تاثراتی خیال آرائیوں سے نقاب اُٹھا دیا۔ ہیئت اور آرائش کی بجائے توجہ خیال اور مضمون کی طرف مبذول ہوئی اور ادب کو سماجی بہتری کا ذریعہ سمجھا جانے لگا۔

'انگارے' اس احساس کا پہلا نشان تھا۔ ترقی پسند افسانہ نگاروں نے صرف ادب کی تمام پرانی قدریں اور روایات ہی پس پشت نہیں ڈال دی تھیں بلکہ وہ اخلاق اور پرانی تہذیب کے دائروں کو بھی تیزی سے طے کرنے لگے تھے انھوں نے جنس اور بھوک کے سوال بیباکی سے اٹھائے اور انیسویں صدی کے فرانسیسی حقیقت نگاروں کی طرح زندگی کی ساری

گندگی، تلخی اور عریانی کو سطح پر لے آئے

"انگارے" اگر طوفان کا پیش خیمہ تھا تو "ماورا" خود طوفان تھی۔ ن۔م۔ راشد نے کبھی کھلم کھلا ترقی پسند تحریک سے اپنی وابستگی کا اعلان نہیں کیا پھر بھی آزاد نظم کے تجربے کے پیچھے ترقی پسند تحریک ہی ایک جماعت کی حیثیت سے صف آرا تھی اور ان کا نام بھی ترقی پسند تحریک کے ساتھ عام فیصلے اور شہرت سے منسلک ہو گیا راشد کی شاعری نے سماجی مسائل کی ساری سنگینی کو بڑی خوبصورتی کے ساتھ اپنی نظموں میں اسیر کر لیا۔

اور تیسرا کارنامہ "نیا ادب" کی شکل میں سامنے آیا اور خاص طور پر نیا ادب کیا ہے؟ کتابی شکل میں شائع ہو کر ایک تاریخی صحیفہ بن گیا اس میں اردو تنقید نے تشریحی اور تاثراتی تنقید کی بجائے خود کو سائنٹفک بنیادوں پر قائم کرنے کی کوشش کی تھی۔ اختر حسین رائے پوری، سبط حسن، ڈاکٹر علیم، احتشام حسین، سجاد ظہیر اور احمد علی نے ادب کا نیا نظریہ پیش کیا۔ ان کا مرکزی خیال یہ تھا کہ ادب ایک سماجی تقاضے کو پورا کرتا ہے اسے ہماری سماج کو بہتر بنانے کی لڑائی میں حصہ لینا چاہیئے۔ ہر ادبی کارنامے کو افادی نقطہ نظر سے دیکھا گیا اور نئے نقادوں میں جو سائنس کے نئے مذہب کے نئے معتقد ہوئے تھے انھوں نے کبھی تو سارے پرانے ادبی ذخیرے کو یہ کہہ کر رد کرنا چاہا کہ یہ درباروں کی شاعری ہے اور آج کے عوامی دور میں ناقابل قبول ہے اور کبھی اقبال کو فاشسٹ اور غالب کو سامراج دشمن انقلابی بتایا گیا۔

اس طرح ترقی پسند تحریک کے ابتدائی دور کے تین کارنامے تھے۔ "انگارے"، "آزاد نظم کا تجربہ" اور "نیا ادب کیا ہے" اور اس تجربے نے بلاشبہ ادب میں نئے امکانات کے دروازے کھول دئے۔

اردو افسانے کو لیجیے یا اردو شاعری کو ہر جگہ رومان سے حقیقت اور داخلیت سے

اجتماعی مسائل تک کا یہ سفر بار بار ملتا ہے۔ ہمارے ادیب کا ذہنی افق آہستہ آہستہ وسیع ہو رہا تھا اور شخصیت کے خواص اور انفرادی دکھ درد کے علاوہ اور کبھی کبھی ان کے سہارے نئی کائنات نظر کے سامنے پھیل رہی تھی۔ کسی شاعر کا ابتدائی مجموعہ اٹھائیے کسی افسانہ نگار کی پہلی تخلیقات دیکھیے، ہر جگہ فن رومان نگاروں کے زیر اثر شروع ہو کر خارجی علم اور سائنٹفک بالیدگی سے آشنا ہوا ہے۔ کرشن چندر کا طلسم خیال اس کا آئینہ ہے "طلسم خیال" اور "محشر خیال" ہم آہنگ ہیں اور یہ آہنگ محض نظر فریب نہیں۔ یہ نام کہانیوں کی رومانوی فضا، طلسم کو زیادہ اہمیت دینے اور اسلوب اور تاثر کو بنیادی قرار دینے کی طرف اشارہ کرتا ہے اسکی کہانیاں پڑھئے اور مزے لیجئے۔ غم جاناں سے بے قرار، ہیررانجھے کے پاکیزہ آنسوؤں اور شیریں فرہاد کے شرر فشاں جذبے سے معمور کہانیاں اور اس کے بعد "زندگی کے موڑ پر"، "ٹوٹے ہوئے تارے" اور دوسرے مجموعے آہستہ آہستہ ہمارے ارضی کرے کی طرف سفر کرتے ہیں۔ یہ کہانیاں "شکست آرزو" کی تماشا گاہ ہیں۔ ان میں ہمارے رومانوی افسانہ نگار نے ہماری دنیا کو پہچاننے اور اس کے مسائل کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔

شاعروں کے کلام میں یہ کوشش واضح حد بندی کرتی ہے فیض کی ابتدائی نظمیں ہلکی پھلکی اور رومانوی کرب سے معمور ہیں۔ ان میں ایک دکھا ہوا دل ہے بیدار دماغ نہیں۔

سو رہی ہے گھنے درختوں پر　　چاندنی کی تھکی ہوئی آواز

کہکشاں نیم وا نگاہوں سے

کہہ رہی ہے حدیث سوز و گداز

میں جھلکتی ہوئی رومانوی چاندنی ہے لیکن "رقیب سے"، "مجھ سے پہلی سی محبت ....." اور "بول" کا آہنگ اور فکر آلود لہجہ کہاں ہے؟

اس میں کوئی شک نہیں کہ محض جذبے کے سہارے شاعری بہت دور نہیں جا سکتی اس کے طلسم ہوش ربا اور اس کے رنگ محل دل آویز ہوں گے لیکن فکر کی ٹھوس سچائی کے بغیر اسے بالیدگی اور ابدیت سے آشنا نہیں کیا جا سکتا۔ ترقی پسند تحریک نے جذبے کی حکمرانی ختم کی اور فکر کے سر پر تاج رکھا۔ یہی اس کا سب سے بڑا کارنامہ ہے۔

ادب کا ایک سماجی فریضہ ہے لیکن آخر اس سماجی فریضہ کی کیا نوعیت ہے۔ ترقی پسند تحریک کے سامنے ہندوستانی سماج کا خاکہ تھا۔ اسی کے پیش نظر ترقی پسندوں کے نزدیک ادب کا پہلا فرض ہندوستان کی سیاسی غلامی کے خلاف جہاد کرنا تھا۔ اس طرح ادب اور سیاست اور ادب اور صحافت کے باہمی رشتوں کا سوال پیدا ہوا۔ جوش اور مجاز جعفری اور کیفی اس سیاسی شعور کی مختلف کڑیاں ہیں۔ جوش اور مجاز کو رومانوی آرزو مندی انقلاب کی طرف لے آئی تھی اور جعفری اور کیفی سیاست کے شور اور جنگ کے ڈھول سے جاگے تھے اس میں کوئی شک نہیں کہ شاعری اور ادب میں خلوص اور یقین کی دولت محض اسی وقت آتی ہے جب اسے کسی بڑے عظیم تر اور ایک حد تک غیر ادبی پیغام کا ذریعۂ اظہار بنا یا جائے پھر بھی ادب سے غیر ادبی تقاضے پورے کرنے اور اسے پیغام رسانی کے کام میں لانے کے لئے ضروری ہے کہ اول تو وہ پیغام شعور ہی نہیں لاشعور کا بھی ایک حصہ بن چکا ہو اور دوسرے اس میں داخلیت کی آگ اور شاعرانہ شخصیت کا سوز موجود ہو۔ اس کی بہترین نظیریں ٹالسٹائی اور اقبال ٹیگور اور نذرالاسلام ہیں۔ ترقی پسندی نے ادب کو اور ادبی مسائل کو غیر ادبی طریقے پر رکھا اور ادب کی دائمی قدروں کو ٹھکرا کر اسے صحافت کے سامنے سرنگوں کر دیا۔

ادب سماج کا عکس ہے۔ عکس ہی نہیں وہ سماج کو تبدیل بھی کرتا ہے لیکن تبدیلی کا یہ عمل دوسرے تمام شعبوں سے مختلف ہے یہ عمل غیر شعوری اور بالواسطہ ہے۔ وہ ادیب جو تقریروں

میں باتیں کرتا ہے اس شخص کی مانند ہے جو اپنی زندگی کے سارے سانس ایک ہی بار لینا چاہتا ہے۔ ادب نہ تو سیاست کی طرح کاندھے پر جھنڈا لے کر نکلتا ہے، نہ صحافت کی طرح وقت کی داگنی سے کھیلتا ہے، اس کا کام جمالیاتی شعور کی تبدیلی ہے۔ وہ لوگوں کی، آرزوؤں، امیدوں اور امنگوں کا رُخ پھیرتا ہے۔ دھیرے دھیرے غیر شعوری طور پر بچے اپنے گرد انجمن آرا، اور جانِ عالم کو چلتے پھرتے دیکھنے لگتے ہیں۔ نوجوان ہیر رانجھے، ظاہر دار بیگ اور خوجی کو دیکھتے ہیں ان سے محبت اور نفرت کرتے ہیں۔ ادب انسانی ذہن کو جمالیات اور تاثرات کے ذریعے بالیدگی بخشتا ہے اور تبدیلی کی خواہش، تازہ تر، شاداب تر قدروں کی تلاش کا جذبہ پیدا کرتی ہے۔ اس طرح ادب کا ایک سماجی فریضہ ہے اور یہ فریضہ حقیقتاً انقلابی ہے لیکن یہ انقلاب خاموش عمل ہے، خاموش، اندرونی اور کسی حد تک غیر شعوری۔

ترقی پسند تحریک نے ادب کے اس مخصوص طریق کار کو فراموش کر دیا اور اسے دوسری تمام تحریکوں سے ہم آہنگ کر دیا۔ اس طرح ادب سماج ہی کا نہیں سماج کی مختلف تحریکوں کا ایک ہتھیار بن گیا اور صحافت و ادب کی درمیانی تفریق دھندلی ہو گئی، سیاست سماج کو بدلنے کا بالواسطہ اور واضح ترین ہتھیار تھا اور اس کی وضاحت اور بدیہی شکل نے ادب کو اپنی طرف کھینچا۔ دوسری جنگ عظیم سر پر آ گئی۔ بنگال میں خوفناک قحط پڑا۔ فاشزم اپنی مہیب ترین شکل میں یورپ ہی نہیں آسام اور کلکتے پر بھی نازل ہونے لگا۔ حقیقتاً وہ دور ہماری سماجی زندگی کے لئے ہمارے کلچر اور تہذیبی روایات کے لیے بھی انتہائی خطرناک وقت تھا لیکن سماجی زندگی کی طرح ادبی اور تہذیبی زندگی میں کبھی ہنگامی بحران اور خطرے کی حالتیں آتی ہیں اور گزر جاتی ہیں۔ جس طرح غیر معمولی حالتوں کے اصولوں کو عام سماجی حالت میں نافذ کرنا حماقت سے کم نہیں۔ اسی طرح بحران اور عام خطرے کے عالم کے اصولوں سے عام

ضوابط ڈھالنا غلط ہے۔ شاعر اور ادیب محض اسی وقت جمالیاتی تاثر اور جاودانی حسن کاری کر سکتا ہے جب وہ خود اس تاثر سے آشنا ہو۔ اس کا احساس خلوص اور ذاتی تجربہ اور ہم اس کو مناسب طور پر متاثر کر سکے اور یہ تاثر و احساس کسی ضابطے میں نہیں آ سکتا ممکن ہو شاعر کسی بڑے سے بڑے انسانی المیے سے بھی متاثر نہ ہو سکے کیونکہ ایسے عذاب سے گزرتے وقت عموماً انسانی اعصاب اور ذہن اس توازن کو کھو بیٹھتے ہیں جو ایک فن پارے کی تخلیق کے لئے ضروری ہے اور یہ بھی ممکن ہے کہ ذرا سا حادثہ ادیب کو اظہار کے لئے بے اختیار کر دے

ترقی پسندوں نے تاثر کے عمل کو بھی خالص مادی طور پر حل کرنے کی کوشش کی۔ شاعر اور سب کچھ ہونے سے پہلے انسان ہے اور یہ انسان چونکہ سماجی حیوان ہے لہٰذا اس کا سماج کے حادثات سے فوراً متاثر ہونا ضروری ہے زمانے کے ہر حادثے پر ادیبوں اور شاعروں سے لکھنے اور شاہکار پیدا کرنے کی فرمائش کی گئی۔ یہ رویہ فرانسیسی مادیین اور رویّتی (BEHAVIOURIST) کی یاد تازہ کرتا ہے اور میرے نزدیک خود مارکس کے نظریہ ادب سے مختلف ہے۔ ۱۹۴۳ء میں جاپانی حملے پر انجمن نے غیر ادبی اور خالص سیاسی پروگرام اختیار کیا اور ۱۹۴۵ء کے بعد کانگریس اور مسلم لیگ اتحاد، الیکشن اور ویول پلان پر توجہ کرنے کی دعوت دی گئی۔

جنگ کے فوراً بعد ادب مضحکہ خیز پستیوں کی طرف جانے لگا، ان پستیوں کا اندازہ اس سے ہو سکتا ہے کہ خود ترقی پسند نقادوں نے ان نئے شاعروں اور افسانہ نگاروں کا تذکرہ کرنے سے گریز کیا جو کانگریس لیگ اتحاد، الیکشن نامے اور شملہ کانفرنس کے حال لکھ رہے تھے جعفری اور کیفی اس دور کے رہنما تھے لیکن خود ان رہنماؤں کو آج اپنی اس دور کی نظموں سے گریز ہے یہ ادب کی جمالیاتی قدروں اور جاودانی عظمت کے ساتھ مذاق تھا لیکن یہ

اس پستی کی حد نہیں تھی جس حد تک خالص مادی تصور نہیں پہنچا سکتا ہے۔

پستیوں کی طرف یہ نیا سفر ۱۹۴۷ء کے بعد شروع ہوا۔ ادب کے رشتے میکانکی طریقے پر سماج کے ساتھ جوڑے گئے۔ سماج مارکسی نقطۂ نظر سے طبقات کا مجموعہ ہے اور ہر دور کی سیاسی ثقافتی اور ادبی قدریں یا تو ایک طبقہ کی ملکیت ہیں یا دوسرے کی۔ اس طرح ادب سماجی فریضے کی بجائے طبقاتی ہتھیار بن گیا اور ہمارے ادیبوں نے عام زندگی سے رشتے توڑ کر طبقاتی زندگی اور طبقاتی کلچر کی کھوج شروع کی اس زندگی اور اس کلچر کی جو ہنوز پیدا نہیں ہوا تھا۔ طبقاتی ادب کے عام زندگی سے بے تعلق ہو جانے کی وجہ سے محض طبقاتی شعور پیدا کرنے پر مطمئن ہو جانا پڑا اور ہمارے ادب پارے زندگی کا عکس ہونے کی بجائے زندگی کے بارے میں تقریریں بن کر رہ گئے۔

جب ادب کا مقصد اس قدر میکانکی طور پر سیاسی پرچار قرار دیدیا جائے تو ہیئت اور ادبی اسلوب سے توجہ ہٹنا قدرتی بات ہے۔ ترقی پسند ادیبوں کی نظریں محض نفس مضمون پر جمی ہوئی تھیں۔ ادب کی تمام ترجمالیاتی قدریں اور روایات رفتہ رفتہ مٹ رہی تھیں یہاں اور زندگی کے سارے چھوٹے بڑے مسائل اور مظاہر کو چھوڑ کر محض سیاست کے سیدھے خط پر آکر ٹھہر گئے تھے۔ اسی طرح ادبی روایات اور اسلوب بیان کے سارے حسن کو چھوڑ کر کبھی وہ نیم دیہاتی زبان میں نعرہ بازی کا تجربہ کر رہے تھے اور کبھی فارسی زدہ ترکیبوں اور رومانوی تمثیلوں کے ذریعہ اسی ایک بات کو گھما پھرا کر کہنے کے تجربہ میں مشغول تھے۔

ایک طرف ادب کو ایک ہی سیاسی لائن دے کر ذہنی غلامی کی ابتدا کی گئی اور دوسری طرف اسلوب اور طرز بیان سے ابہام، شاعرانہ عمومیت اور قدیم علامتوں اور اصطلاحوں کو جلاوطن کرنے کی کوشش شروع کی گئی۔ صاف صاف ادب کی بجائے سیاسی پروپیگنڈے ہی کو

قرار دیا گیا اس طرح ادبی فاشیت کا گرداب مکمل ہو گیا۔ اور ترقی پسندی ایک شاداب، نمو پذیر ادبی تحریک کی بجائے اعتقاد پرست اور جامد صحافتی تحریک بن کر رہ گئی۔

ایک ادبی تحریک کی حیثیت سے انجمن ترقی پسند مصنفین نے ادب کے رشتے ماورائی جذبہ کی بجائے سماجی تقاضوں سے استوار کئے اور خود کو سماج کی کشمکش میں کھو دیا۔ یہاں فرد نے اپنی اداسیوں اور مسرتوں کا احساس مٹا دیا۔ زندگی کو محسوس کرنے اور اسے بسر کرنے کی انفرادی خواہش ترک کر دی اور زندگی کے بارے میں مختلف فلسفوں میں اُلجھ گیا۔ جس طرح محض جذبے کے سہارے عظیم شاعری ممکن نہیں اسی طرح محض ادراک اور عقل بھی عظیم فن کو جنم نہیں دے سکتے ادب، عقل اور عشق، جنون و حکمت کا ایک متوازن آہنگ ہے۔ رومان نگاروں نے جذب و جنون میں خود کو محو کر دیا تھا اور ترقی پسند — عقل اور سائنس میں خود کو بھول بیٹھے۔

جذبے کے بجائے فکرِ محض کے رواج کا لازمی نتیجہ یہ تھا کہ شاعر کی فرد کی داخلی زندگی اور اس کی عام انسانی قدروں پر غور کرنے کی بجائے اسے محض ایک مظہر اور ایک طبقاتی ٹائپ کی طرح دیکھا جانے لگا اور وہ اعلیٰ انسانی قدر جو ادب کے دوام کی ضامن ہے فوت ہو گئی۔ ترقی پسندوں کے ذہن میں انسان انسان ہونے کے بجائے کسی نہ کسی طبقے کا نمائندہ تھا کسی نظام کی علامت تھا یا کسی نظریے کی تمثیل، اس طرح ترقی پسندی نے ادیب کی نگاہوں کو محض ایک فلسفے کی طرف کھینچ لیا اور ان کے کردار، شاعری الفاظ اور جذبات محض ایک اصول کو ثابت کرنے اور اسی ایک فلسفے کو مختلف طرز سے دہرانے تک محدود ہو کر رہ گئے اس لئے انفرادیت پرستی کے ساتھ ترقی پسندی نے داخلی آرزومندی، جذبے اور خلوص کی آگ، فکر کے تنوع اور اسلوب کے حسن کو بھی مٹا دیا۔

ایک طرف ادیب خود اپنی ذات اور اپنے جذبے سے بیگانہ ہو گیا اور دوسری طرف

ایک فلسفے کو پیش کرنے کی دھن میں اس کی نظر سے اجتماعی زندگی کا پس منظر گم ہوگیا۔ کرشن چندر کے افسانے دیکھیے "زندگی کے موڑ پر"، "پے کر پھول سُرخ ہیں"، یا "ہم یترا" تک وہ سماجی زندگی کے گہرے نقوش رہن سہن، بات چیت کے نقشے، لسّی کے گلاس اور لیمپ اسٹینڈ کی گرد سب کہیں گم ہوگئے ہیں اور ان کی جگہ سیدھے سپاٹ کردار ہیں، بغیر نشیب و فراز کے واقعات ہیں اور جملوں کے سہارے جلتی ہوئی عبارتیں ہیں۔

اس کا لازمی نتیجہ تھا ہیئت اور اسلوب سے بیگانگی۔ ترقی پسند نقاد نے ادب کو ادب کی حیثیت سے دیکھنے کی کوشش نہیں کی۔ نفس مضمون پر ضرورت سے زیادہ زور دیا گیا اور جب نفس مضمون ایک اور صرف ایک ہی سائنٹفک سچائی کا ذریعہ اظہار بن گیا ہو تو ادب میں میکانکی پیداوار کا رواج ہونا بالکل قدرتی تھا۔ یہی وجہ تھی کہ ترقی پسند ادیب اور نقاد مذاق سلیم اور توازن کھو بیٹھے اور جب نیاز حیدر، اور مجروح، حبیب تنویر اور روشو امتر عادل کی تک بندیاں ان کے سامنے پیش کی گئیں تو ان میں سے کوئی بھی اس بازیگری کے خلاف احتجاج نہ کرسکا۔

اس طرح ترقی پسند تحریک نے اُردو ادب میں ایک نیا تجربہ کیا۔ یہ ادب کو داخلی آرزومندی کی بجائے اجتماعی عمل سے متعلق کرنے کی سعی تھی۔ اسے ماورائی جذبے کی جگہ مادی تقاضوں کے ذریعے سمجھنے کی کوشش تھی۔ آج اُردو ادیبوں کا فرض ہے کہ وہ اس ادبی تحریک کا غور سے مطالعہ کریں، اس کے کارناموں اور کمزوریوں کو پرکھیں، اس کی خوبیوں کو اختیار کریں اور اس سے پیدا شدہ ذہنی غلامی کو ترک کریں۔ ہر ادبی تحریک کی بہترین روایات کو محفوظ کرنا اور اس کے ساتھ آئے ہوئے خس و خاشاک سے دامن بچانا فن کا شیوہ رہا ہے اور ہمارے کارواں انہی روشن اور تاریک راہوں سے ہو کر گزرتے آئے ہیں۔

۱۹۵۱ء

اُردو افسانہ

میں اس مقالے کو معذرت سے شروع کرنا چاہتا ہوں۔ مجھے کچھ عرصے سے اُردو افسانے کی رفتار نے مایوس کیا۔ یوں تو وقتی تاثرات اور عصری آہستہ خرامی کے شکوے ہمیشہ قابلِ اعتنا نہیں ہوتے، زمانہ وقت کے مذاق اور شاہکاروں کی ابدی قدر وقیمت میں تبدیلیاں کیا کرتا ہے۔ ہم خود اپنے عہد اور اس کی آویزش، انتشار، امراض اور حقائق کے اس قدر قریبی جزو ہوتے ہیں کہ اپنے عصری ادب پر کوئی خارجی اور حتمی فیصلہ کرنے کے مشکل ہی سے اہل قرار دئے جاسکتے ہیں۔ ادبی تاریخ نے بہت سے تاج اُتارے ہیں اور قلم چھینے ہیں، بہت سی شہرتوں کے فلک بوس مینار سے شکست کئے ہیں اور زمانے کی گرد میں دبے کچلے ہوئے نہ جانے کتنے شاہکاروں کو پھر سے اجیالا ہے۔

پھر بھی اپنے عہد اور اس کے بنائے ہوئے عمرانی اور ذہنی مذاق کے پیش نظر میری طرح افسانے کو شوق اور ہمدردی سے پڑھنے والے بہت سے لوگوں نے اردو افسانے کی رفتار کو اطمینان سے زیادہ تشویش کی نظر سے دیکھا ہے۔ کیا ہم آگے بڑھ رہے ہیں؟ کیا اردو افسانے میں زندگی اور سماج کا وہ قریبی اور آشنا آہنگ سنائی دیتا ہے جو افسانے میں شعور اور تاریخی حقائق کے رابطے ملاتا ہے، کیا اردو افسانوں میں ہم ہندستان کا روپ دیکھ سکتے ہیں، ان لوگوں کو پہچان سکتے ہیں جن سے ہندستان آباد ہے، کیا ہمارے افسانے میں ہمارے

قومی کردار کی کوئی جھلک ہے

قومی کردار دراصل بین الاقوامی روح کے منافی نہیں ہے۔ یہ بھی ضروری نہیں ہے کہ قومی کردار کی اس طرح تشریح کی جائے کہ وہ دنیا زمانے کے لوگوں سے الگ، ممتاز یا برسرِ پیکار نظر آئے لیکن یہ صحیح ہے کہ ہمارے افسانے کو ہماری گلیاں، ہمارے کوچے، ہمارے آوارہ گرد، اور مرخ وسپید پھولوں کے سایے تلے دبے ہوئے ہمارے ہم وطنوں کا ذکر کرنا ہے۔

خیال اسیر نہیں ہوتا۔ وہ قوم رنگ ونسل اور براعظم میں قید نہیں ان سے متاثر ضرور ہوتا ہے اور انہی حالات کی تخلیق بھی کرتا ہے۔ افسانے کا فن خیال آرائی اور مجرد فلسفہ طرازی کا نہیں ہے، شاعری کو اگر کثرت سے وحدت اور حقیقت سے خیال کی طرف گرم سفر کہا جا سکتا ہے تو افسانہ اس کے برخلاف وحدت سے کثرت کی طرف آتا ہے اور خیال سے حقیقت کے مجسمے ڈھالتا ہے اور محفلیں سجاتا ہے۔

شاعر ایک مخصوص صورت حال سے ایک تاثر اخذ کرتا ہے۔ اس صورت حال کی مادی جزئیات اور تفاصیل ضروری نہیں کہ اس کے ذہن میں محفوظ رہیں اور وہ انھیں نظم میں پوری طرح بیان کرے لیکن افسانہ نگار اس مجرد تاثر اور خیال کے لیے موزوں سانچے ڈھالتا ہے، کردار بناتا ہے، ان کرداروں کی خصوصیات کو واضح کرنے کے لئے اور کہانی میں اس تاثر کو پوری طرح اجاگر کرنے کے لئے مناسب واقعات ڈھونڈتا ہے نظم اس طرح پیش منظر سے غرض رکھتی ہے مگر افسانہ بغیر پس منظر کے مکمل نہیں ہو سکتا۔

اس طرح ہمارے افسانہ نگاروں کا فرض شاعروں سے دشوار ہے وہ صرف مجرد خیالوں کی عکاسی اور تبلیغ کا کام نہیں کر سکتے انھیں ان خیالوں کو مختلف کرداروں اور واقعات

کی مدد سے زندہ اور شاداب کرنا ہے اور قابل یقین بنانا ہے اس قدر قابل یقین کہ جس طرح لوگ جارج ایلیٹ کی رمولا کو تلاش کرنے کے لئے روم کی گلیاں چھانا کرتے تھے اسی طرح ہمارے قارئین بھی ہندوستان کے دیہاتی اور شہری زندگی کے کرداروں پر ایمان لا سکیں اور انہیں تلاش کر سکیں۔

ہمارے افسانے نے یہ کام بہت ادھورے طریقے پر کیا ہے۔ میرا ذہن اس موڑ کی طرف جاتا ہے جب اردو افسانہ رومانوی ماورائیت کے میدان سے نکل کر ترقی پسند حقیقت نگاری کی طرف قدم بڑھا رہا تھا۔ سجاد حیدر یلدرم، حجاب امتیاز علی، نیاز فتحپوری اور مجنوں گورکھپوری کے افسانوں کے بطن سے ایک نیا شعور آہستہ آہستہ ابھرنے لگا تھا، گو اس سے قبل ہی متوسط طبقے کے سر پر میرا افسانہ کا تاج رکھا جا چکا تھا اور ہماری کہانیوں میں شہزادے اور مصلحین کی بجائے خیال پرست رومان جگہ پانے لگے تھے۔ پھر بھی ہماری زندگی کے ایسے گوشے جن میں حقیقت کی سنگینی، لطافت اور لوچ ہو کافی دیر ہی میں نمایاں ہوئے اور اس کے بعد پریم چند اور ان کے دور نے بیک وقت اصلاح پسندی اور ادب میں سماجی شعور کی آواز بھی بلند کی اور افسانہ کے موضوع کو دیہاتوں میں اور شہری عوام اور نچلے طبقے کے لوگوں کے درمیان پہنچا دیا۔

لیکن یہ سوال بار بار سامنے آتا ہے کہ آیا ہمارے افسانہ نگار اس کام کو پوری طرح آگے بڑھا سکے ہیں، کیا آج کے افسانہ نے ہندوستانی زندگی کے اس روپ رنگ کو نکھارا اور سنوارا ہے۔ مجھے اس میں شک نہیں کہ یہ کام چھوٹے پیمانے پر ہوتا رہا۔ اکا دکا افسانے اپنی زمین سے قریب سماجی زندگی کے آہنگ، کو تلاش کرتے رہے، جب تک رحمٰن کے جوتے، گرہن، واپسی، آخری کوشش، ہیروشیما سے پہلے ہیروشیما کے بعد، اور زندگی کے موڑ پر، کا نام ہمارے افسانوی ادب میں زندہ ہے اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

آزادی کے بعد اُردو افسانے میں عمرانی شعور پیدا ہوا ہے اس سے قبل کے افسانوں میں ہمیں زندگی کا احساس تو ملتا ہے اور اک نہیں ملتا۔ ہمارے افسانہ نگار سماجی ترتیب اور ماحول کی تلخی اور چبھن کو محسوس تو کر رہے تھے لیکن سنجیدگی سے اس پر غور کرنے کی بجائے ایک رومانوی بے توجہی برتی جاتی رہی۔ یہ محض اتفاق نہیں ہے کہ آزادی سے قبل کا ہیرو عام طور پر ایک افسردہ مزاج خواب پرست نوجوان ہوتا تھا جس کے آدرش حسین تابناک اور زندگی بخش ہیں لیکن وہ پرامیتھیوس کی طرح حقیقت کے سنگین کوہساروں سے بندھا ہوا ہے۔

یہ بوہیمین کردار کیوں پیدا ہوا تھا۔ آیا ہم اسے ترقی پسند کہہ سکتے ہیں یا صرف رجعت پسند یہ اور اس قسم کے دوسرے سوالات کی تفصیل کا یہ موقع نہیں لیکن یہ تذکرہ بے محل نہ ہوگا کہ ہمارا بوہیمین ایک نیا وجود لے کر آیا تھا جس کے خواب اور آدرش مغرب سے آئے تھے اور اس کا ماحول اور اس کا فطری اضمحلال مشرق سے۔ پھر وہ متوسط طبقے سے متعلق ہونے کی حیثیت سے دو کشتیوں میں سوار تھا، ایک سنہرے میناروں سے محبت کا شکار تھا اور دوسرا عوام کے دردِ مشترک کے احساس کا۔ اس نوجوان کو اپنی کمزوریوں کا بھی احساس تھا اس زنجیروں کی صلابت کا بھی احساس تھا جو مغربی استبداد نے اور ہماری دقیانوسی قدروں نے ہمیں پہنا رکھی ہیں اور جن کو ہماری پچھلی تمام کوششیں توڑنے میں ناکام ہو چکی تھیں۔ اس گرانباری احساس کے بوجھ سے بالکل کچل جانے کے لئے وہ تیار نہ تھا۔

اس کے ہاتھ میں بغاوت اور تخریب کا علم تھا۔ اس کا احتجاج ایک رومانوی باغی کا احتجاج تھا جو اپنی انفرادیت کے شعلے لے کر روایت کے جہان کو آتش بہ پیرہن کر دیتا ہے خواہ اسے خود اپنی آگ ہی کا خس و خاشاک ہونا پڑے۔ چنانچہ ہمارے اس دور کے تمام کردار ایسے ذہین اور طباع حساس نوجوان ہیں جو بیزاری، تبدیلی کی خواہش اور اضطراب میں خود

ہی جل رہے ہیں وہ ہر ایک چیز سے بغاوت کرتے ہیں جنس، مذہب، پرانے ادبی اصول وضوابط۔ ان کی لڑائی ہر ضابطے کے خلاف ہے۔

لیکن بوہیمین آرٹسٹ کا کارنامہ منفی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کا نغمہ سیمرغ کے گیت کی طرح اپنے خاکستر سے دوسری زندگی کی نمود کا جوہر نہیں رکھتا، وہ جل سکتا ہے تعصبات کو جلا سکتا ہے۔ اسی لئے چونکا دینے والے موضوعات انھیں محبوب ہیں۔ جنسی حقائق اور افسانوں کی پردہ دری ان کا محبوب مشغلہ ہے اور دبے کچلے ہوئے اور مردود کردار ــــ طوائفیں بدمعاش اور پیشہ ور مجرم، ان کے ہیرو ہیں۔

سیاسی پس منظر کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ یہ کردار بھی بدلا۔ آزادی کی سیاسی نوعیت جو کچھ بھی ہو، یہ ضرور ہوا کہ اس کے ساتھ ہی ہمارے افسانہ نگاروں کو فکر کا کوئی نیا سانچہ اختیار کرنے کی شدید ضرورت محسوس ہوئی۔ یہ ضرورت شعوری طور سے زیادہ غیر شعوری تھی۔ حالات تبدیل ہوئے تھے اور یہ تبدیلی بڑی بلند آہنگ اور طوفان خیز تھی، انگریزوں کی بلا واسطہ حکومت کے خاتمے کے ساتھ ہی ہندوستان کی سماجی اور سیاسی زندگی سے مجبوری اور احساس ذلت کا سب سے نمایاں نشان مٹ گیا۔ اب غلامی کے بوجھ سے پیدا ہونے والی بیزاری جھنجلاہٹ اور احساس کمتری کے اتنے مواقع پیش نہ آتے تھے۔

لیکن اس سے قبل کہ ہمارے دانشور یہ تبدیلی محسوس کر سکیں فسادات نے ہندوستان اور پاکستان کی سرزمین کو ہزاروں خوابوں کا مدفن بنا دیا۔ مذہبی تعصب اور ہند کے برعظیم کی دقیانوسی رجعت قہقہری نے ایک بار پھر اپنا ناپاک سر نکالا۔ وہ مشترک وطنیت کا عزیز تصور جو آہستہ آہستہ نمو پذیر ہو رہا تھا اور کبیر سے لیکر پریم چند تک ایک نمایاں شکل اختیار کرتا چلا آرہا

تھا، فسادات کی آگ میں جل رہا تھا، ہزاروں آدمی سرحد پار کر رہے تھے۔ مذہب کی آگ وطن کے سارے تصورات کو جلائے ڈال رہی تھی۔

یہ محض ایک سیاسی حادثہ نہیں تھا ایک عمرانی انقلاب کا پیش خیمہ تھا۔ ہمارے فن کار اس کے تماشائی نہیں تھے، اس طوفان سے ہو کر گزر رہے تھے، لاکھوں انسان زمین خاندان اور صدیوں کی روایات کا دامن چھوڑ کر نقل مکان کر رہے تھے۔ فاقے، وبا، اور نقل وحمل کی دشواریوں نے انسانی قدروں کی بنیادیں ہلا ڈالی تھیں۔ ایک بار انسان حیوان کی طرح خون چاٹ رہا تھا اور مخمور اور دیوانی آنکھوں سے عورتوں اور بچوں پر نئی افتاد توڑنے کی تدبیریں سوچ رہا تھا۔

یہ ایک عظیم مرثیے اور ایک عظیم تر رزمیہ (EPIC) کا موضوع ہو سکتا تھا، مرثیہ اُس مشترک تہذیب کا جو صدیوں سے تخلیق ہوتی آ رہی تھی اور اس منزل پر پہنچ کر ایک طویل اور سخت مرحلہ کا شکار ہو گئی تھی اور رزمیہ (EPIC) اس عظیم انسان کا جو حیوانیت کے اس طوفانِ خاک و خون سے نہ جانے کتنے سمندر پار کر کے نکل آیا ہے، ابھی تک ہمارے افسانوی ادب نے اس عظیم المیے کو پوری طرح سمویا نہیں ہے لیکن یہ عمرانی انقلاب اور سیاسی بدلیاں ہنوز ہمارے فن کار کے ذہن کو اپنی طرف متوجہ کر رہی ہیں۔

اس کے بعد کی کہانی بہت عام ہے، آزادی کے بعد کی مایوسی اور محرومی۔ مہاتما گاندھی کا قتل، بین الاقوامی میدان میں جنگ کے بڑھتے ہوئے امکانات اور ایک بار پھر بھوک، افلاس بے روزگاری اور احیائی رجحانات کا عروج کم و بیش برصغیر کے سیاسی اور عمرانی واقعات کا ایک ہلکا سا خاکہ پیش کر سکتے ہیں۔

اب اس دور کے افسانے پر نظر کیجئے۔ یہ قطعاً ضروری نہیں ہے کہ افسانہ نگار ہنگامی

واقعات سے فوراً متاثر ہوا اور اپنے ارد گرد کے حالات کو فوراً ہی گرفت میں لے لیکن یہ توقع غلط نہیں ہے کہ جب وہ ہماری سماجی زندگی کا کوئی پرتو اپنی کہانی میں اسیر کرتا ہے تو اسکے کردار اطمینان بخش ہونے چاہئیں تاکہ اس کی زندگی ہمارے قصبوں کی نیم پختہ سڑکوں کی اڑتی ہوئی دھول دیہاتی بازاروں کی تپتی دھوپ، ہمارے لوگوں کے لباس اور نقش ونگار کو سمو سکے۔

اس بات کی طرف اس لئے اور بھی بار بار دھیان جاتا ہے کہ اب سے کچھ عرصے پہلے اس قسم کی کوششیں پنجاب اور یو۔پی کے لکھنے والوں نے خاص طور پر شروع کی تھیں۔ کرشن چندر کی ابتدائی کہانیوں میں پنجاب کا دیہات غیر مبہم الفاظ اور استعاروں میں بولتا ہے۔ بلونت سنگھ نے ایک سے زیادہ افسانوں میں اس سرزمین کی مست خوشبو اور لوگوں کی پُرخلوص زندگی کی عکاسی کی۔ حیات اللہ انصاری کی "آخری کوشش" گھسیٹے اور اس کے بھائی کی کہانی شہر کے نچلے طبقے کی ساری گندگی، حسرت پرستی اور المیے کی نمائندہ ہو جاتی ہے۔ اسی طرح "دوسرا کنارا" اور "اُداپا" قصبہ مسلمانوں کے متوسط طبقے کی گھریلو زندگی کو پوری طرح اسیر کر لیتی ہے۔ میں یہاں علی عباس حسینی اور دیوندر ستیارتھی کا تذکرہ نہیں کروں گا جن کے ہاں یہ پس منظر پیش منظر پر بھی محیط ہو گیا ہے

اس دور میں یہ زندگی بہت کم افسانوں میں نمایاں ہو سکی ہے۔ ان میں بیدی کا "لاجونتی" یقیناً سر فہرست ہے، اور اس کے بعد عصمت کا "چوتھی کا جوڑا"، شوکت صدیقی کا "تیسرا آدمی"، انتظار حسین کا "آخری موم بتی"، اور احمد ندیم کا "الحمد للہ" ہے۔ منٹو کی "موذیل" کی عظمت کی راہ دوسری ہے اور اے حمید کا قلم حقیقت کے طلسم میں ضرور رہتا ہے لیکن وہ ہماری زمین سے ایک مقدس فاصلہ برقرار رکھنے کے قائل ہیں۔

بیدی کا افسانہ "لاجونتی" میرے نزدیک اس دور کے اہم ترین افسانوں میں شمار ہوگا یہ کہانی محض سنہ ۱۹۴۷ء کی کسی مغویہ عورت کی کہانی نہیں ہے جو بازیافت ہو کر آئی ہے اور اپنے

اصول پرست مگر جذباتی طور پر اجنبی شوہر کے برتاؤ سے شناکی ہے، بیدی کے یہاں اس قسم کی تصویریں بھی ہیں ۔

"ابھی گیت کی آواز لوگوں کے کانوں میں گونج رہی تھی، صبح بھی نہیں ہو پائی تھی اور محلہ ملا شکور کے مکان ۴۱۴ کی بدھوا ابھی تک اپنے بستر میں کرب ناک سی انگڑائی لے رہی تھی کہ سندر لال کا گرائیں، لال چند جسے اپنا اثر و رسوخ استعمال کر کے سندر لال اور خلیفہ کالکا پرشاد نے راشن ڈپو لے دیا تھا دوڑا دوڑا آیا اور اپنے گاڑھے کی چادر سے ہاتھ پھیلائے ہوئے بولا ۔" میں نے لاجو بھابی کو دیکھا ہے ۔"

" تم اسے جانتے بھی ہو؟ سندر لال نے پھر سے میٹھے تمباکو کو فرش پر سے اٹھاتے اور ہتھیلی پر مسلتے ہوئے پوچھا اور ایسا کرتے ہوئے اس نے رساآلو کی چلم حقے پر سے اٹھائی اور بولا " بھلا کیا پہچان ہے اس کی ؟"

"ایک تیندولہ ٹھوڑی پر ہے اور دوسرا گال پر۔"

لاجونتی ایک ہنگامی واقعہ کی کہانی ہے، مغویہ اور بازیافتہ عورتوں کی نہ جانے کتنی کہانیاں فسادات کا دور اپنے ساتھ لے گیا۔ لیکن بیدی کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے اس ہنگامی واقعے کو ایک نئی لطافت بخشی اور اسے ایک ابدی حسن میں تبدیل کر دیا۔ اگر سندر لال بابو لاجونتی کو واپس نہ لیتے اور سیتا ایک دوسرا بن باس لیتی تو بھی یہ اصل واقعہ بن کر دقتیا تو پر عذر سب ہو سکتی تھی یہ وہ مثال ہوتی جہاں فن حقیقت کے پیچھے چلتا ہے اس کی رہبری نہیں کرتا۔ جہاں وہ عکس محض ہے تخلیق نہیں۔ جہاں وہ صرف سطحی حقیقتوں کو دیکھ سکتا ہے۔ ان میں ڈوب کر کسی جہان آفریں حقیقت یا تعمیم تک اس کی رسائی نہیں ہوتی۔

یہ بھی ہو سکتا تھا کہ لاجونتی پھر سے سندر لال کی زندگی میں بالکل پہلے کی طرح واپس

آجاتی۔ شاید اصلاح کی یہ آواز بہت سے دلوں کو مطمئن کر سکتی اور کچھ تنقید نگاروں کو اس پر اشتراکی حقیقت نگاری کا بھی شبہ ہوتا۔ جہاں دنیا جیسی ہے اسی طرح پیش کرنے سے مطمئن ہونے کی بجائے فن کار یہ بھی بتانا چاہتا ہے کہ اسے کیسا ہونا چاہیئے۔ سندرلال کی قربانی اور اصول پرستی ایک درس تو ہو جاتی مگر یہ درس پوسٹر کا فن ہوتا نگارخانے کا نہیں۔

بیدی نے ان دونوں راستوں سے الگ اپنا راستہ چنا۔ جو حقیقت سے فن کی طرف جاتا ہے وہ دل اور دماغ کی اس نازک اور لطیف آویزش تک پہنچتا ہے جو ایک ہنگامی واقعہ کے پس منظر میں جھلکتی ہے لاجونتی واپس آگئی مگر اس کا ماضی اس کا اصل وجود واپس نہ آسکا۔

> "وہ سندلال کی وہی پرانی لاجو ہونا چاہتی تھی جو گاجر سے لڑ پڑتی اور مولی سے مان جاتی لیکن اب لڑائی کا کوئی سوال ہی نہ تھا۔ سندرلال نے اسے یہ محسوس کرادیا جیسے وہ ـــــ لاجونتی ـــــ کانچ کی کوئی چیز ہے جو چھوتے ہی ٹوٹ جائے گی۔"

اور سندرلال جس کا ذہن اصولوں کو تسلیم کر چکا تھا اپنے دل کو بالکل پہلے کی طرح معصوم، بے پرواہ اور بے تکلف نہ بنا سکا۔ لاجونتی کو اس کے ذہن نے واپس بلا لیا تھا لیکن اب وہ لاجونتی کا احترام اور دل جوئی کرتا تھا، اس کو مارنے پیٹنے اور جھگڑنے والا پرانا سندرلال نہ تھا۔

بیدی کی کہانی کا تفصیلی تذکرہ اس لئے ضروری تھا کہ لاجونتی اس موڑ پر کامیاب ہوتی ہے جہاں ہمارے دور کے بلند پایہ افسانہ نگاروں کے پاؤں لڑکھڑا جاتے ہیں۔ یہاں تقابل مقصود نہیں ہے لیکن مثال کے طور پر عصمت کی "جڑیں"۔ جو ماحول کی عکاسی اور سجاوٹ میں لاجونتی سے کہیں زیادہ خوبصورت ہے ایک معمولی دل خوش کن خاتمہ پر منتج ہوتی ہے جانے والے

واپس آ جاتے ہیں اور پچھلی زندگی کی کڑیاں پھر سے جڑ جاتی ہیں۔

عصمت نے اس دور میں ایک عظیم کہانی لکھی ہے،"چوتھی کا جوڑا"۔ یہ بڑے سلیقے سے لکھا ہوا ایک مرثیہ ہے، ایک عظیم تمدن کا مرثیہ جس میں مسلمانوں کے متوسط طبقے کا ایک نمائندہ مسئلہ بڑے خوبصورت تجزیے کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ کبریٰ کی ماں اور حمیدہ معصوم کردار ہیں "لال ٹول پر سفید گزی کے نشان" اور "گھی ٹپکتے پراٹھوں" کی چھوٹی چھوٹی مسرتوں سے خوش ہو سکتی ہیں ان کی زندگی کی سب سے بڑی مسرت یہی ہے کہ کسی طرح کبریٰ کے "کھردرے ہلدی دھنئے کی بساند میں سڑتے ہوئے ہاتھوں میں مہندی رچ جائے" عصمت کی کہانی ہندوستانی مسلمانوں کے ہر ایک گھرانے کی کہانی ہے جو ہماری دیواروں میں پیدا ہوئی ہے اور ہمارے گھروندوں میں پلتی ہے۔

عصمت کا افسانہ (IDEALISM) تصوریت اور رومانویت سے بالکل پاک نہیں ہے اس میں رومانوی ٹکڑے اچھی خاصی تعداد میں موجود ہیں کہیں کہیں کہانی بیان کرنے والی حمیدہ کافی جذباتی ہو جاتی ہے۔ مثلاً۔

"یہ (سوئٹر) ان ہاتھوں کا بنا ہوا ہے جو پنگوڑے جھلانے کے لئے پیدا ہوئے ہیں، ٹوٹے بٹن ٹانکنے اور پھٹے ہوئے دامن رفو کرنے کے لئے بنائے گئے ہیں، ان کو تھام لو، گدھے کہیں کے۔ اور یہ دو پتوار بڑے سے بڑے طوفانوں کے تھپیڑوں سے تمہاری زندگی کی ناؤ کو بچا کر پار لگا دیں گے، یہ ستار کی گت نہ بجا سکیں گے، منی پوری اور بھارت ناٹیم کے مدرا نہ دکھا سکیں گے۔ انھیں پیانو پر رقص کرنا نہیں سکھایا گیا۔ انھیں پھولوں سے کھیلنا نہیں نصیب ہوا، مگر یہ ہاتھ تمہارے جسم پر چربی چڑھانے کے لئے صبح سے شام تک سلائی کرتے ہیں۔"

لیکن یہ جذباتی ٹکڑے کرشن چندر کی طرح افسانے کے باہر سے نہیں آتے خود افسانے

کے واقعات سے پیدا ہوتے ہیں وہ افسانے پر غالب نہیں ہیں اس کا ایک خوبصورت جزو ہیں وہ اس کا اکیلا جوہر نہیں ہیں اس کا زیور ہیں۔

اس منزل پر افسانے میں رومانوی عناصر کا اہم سوال اٹھتا ہے، کرشن چندر کے زیر اثر ہمارے افسانوں میں رومانویت ایک گہری تہہ کی طرح چھا گئی ہے۔ اس سے قبل بھی یلدرم حجاب امتیاز علی، نیاز فتحپوری، مجنوں گورکھپوری نے اُردو افسانے کو ایک ماورائی فضا میں محدود کر دیا تھا۔ ان کے کردار جذباتی ہیں وہ ذرا سے واقعے پر اُبل پڑتے ہیں اور فلسفیانہ تقریریں کرتے ہیں، وہ چلنے پھرنے اور محبت کرنے سے زیادہ سوچنے کے عادی ہیں، رومانویت کا اثر جدید افسانے پر اس وراثت کے ساتھ آیا ہے۔

رومانویت کی ہمارے ہاں تین نوعیتیں واضح ہیں ایک کردار کی شکل میں جب وہ سب سوچنے والے اعصابی فلسفی ہوں جو بات بات پر تقریریں کرتے ہیں اور شعر کہتے یا بولتے ہیں۔ دوسرے مناظر کی آراستگی کے ذریعہ جب منظر اور اس کی ہر چیز ہمیں ایک رومانوی دھند میں لپٹی نظر آتی ہے۔ شفتالو کے درخت۔ بید مجنوں اور کچی کلیوں کے رنگ کے علاوہ ہم کسی اور دنیا کی بات ہی نہیں کر سکتے اور تیسرے بیچ بیچ میں لکھی ہوئی جذباتی تقریروں کے ذریعے جو خود مصنف واقعات کا سہارا لے کر کرتا ہے۔ افسانے کا فن اشاروں کا فن ہے اس میں واقعہ سب کچھ کہتا ہے اس کی زبان شوخ رنگوں کی نہیں، نرم و لطیف نغموں کی ہے اس لئے مصنف کی اپنی تقریروں کی بجائے کہانی کا مجموعی تاثر خود ہزار باتیں کہتا ہے اور لاکھوں ان کہے اثرات چھوڑ جاتا ہے۔

کرشن چندر نے رومانوں کو فن میں بنیادی جگہ دی اور ابھی تک ان کی کہانیاں اس محور سے آگے نہیں بڑھی ہیں۔ ٹوٹے ہوئے تارے اب بھی جگمگاتے ہیں اور "دو میل لمبی سڑک"،

ہنوز ختم نہیں ہوئی۔ کرشن کا راستہ حقیقت نگاری کا راستہ نہیں ہے بلکہ حقیقت بردور سے کبھی ایک فلسفیانہ اور کبھی ایک بوہیمین نظر ڈال لینے کا ہے۔ وہ ہنوز اس تاریک سیارے کے نغمے سے نا آشنا ہیں وہ رہٹ، ہل، دیہات کی چوپال اور کسان کے بارے میں شاعری تو کرتے ہیں لیکن ان کی زندگی کو تمام جزئیات کے ساتھ پیش نہیں کرتے

قرۃ العین حیدر نے رومانویت کی طرف اس رجحان کو ذرا آگے بڑھایا اور اسے ایک نیا سانچہ بھی دیا۔ انھوں نے اس چھوٹی موٹی سی دنیا کی باتیں کیں جو ہماری زندگی میں اس طرح ہے کہ ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے، وہاں کا جہان ڈرائنگ روم، پائیں باغ اور کلب کا جہان ہے۔ زندگی سے ان کا رابطہ بڑا غیر حقیقی ہے۔ یہ کہانیاں بہت کم ہماری اپنی سرزمین سے اُبھرتی ہیں وہ ہندستان سے دُور ہیں ورجینیا اور کیسلے سے قریب ہیں۔

زیر نظر عہد میں اے حمید اس رجحان کی سب سے اہم دریافت ہیں۔ دریافت کا لفظ میں نے اس لئے استعمال کیا ہے کہ اے حمید کو جو مقبولیت اور اہمیت حاصل ہوئی ہے وہ اسی عہد کی خصوصیت ہے۔ خزاں کا گیت، بھول گرتے ہیں، جہاں برف گرتی ہے اور پتزاں ناراں وغیرہ بڑی سستی ہے۔ قدرت کے حسن کا احساس نہیں اس میں محو ہو جانے والی سپردگی ہے ظاہر ہے کہ قدرت سے اے حمید نے ورڈز ورتھ یا جوش کی طرح ایک معلم یا رفیقِ سفر کا کام نہیں لیا ہے وہ اس کی مدد سے اپنے افسانوں کی نازک لطیف، قدرے ماورائی فضا قائم کرتے ہیں۔

صنوبر کے سائے، اور بلبلوں کے نغمے ہمارے ادب میں اجنبی نہیں لیکن اے حمید نے اس لحاظ سے ضرور ان کے استعمال میں ایک ندرت پیدا کی ہے کہ ان کی مدد سے کچھ کہنے کی کوشش کی ہے وہ نازک اور لطیف باتیں نازک تر اور لطیف تر لہجے میں کہتے ہیں، مثلاً امن جیسے عام اور اس دور کے ہنگامی موضوع پر بھی اے حمید ہی ایک کامیاب افسانہ لکھ سکے جس میں موضوع کے

سامنے سپر ڈالنے کا انداز نہیں بلکہ اسے ایک دوامی مسرت اور حسن کے پیکر میں ڈھالنے کی کامیاب کوشش ہے "پھول گرتے ہیں" کے آخری حصے میں یہ چند جملے آتے ہیں۔

"باورچی خانے کی دیوار کے قریب سے گذرتے ہوئے اس نے آڑو کا پیڑ دیکھا جس کی شاخوں پر سے پتے جھڑ چکے تھے اور سیاہ لمبی ٹہنیاں سوال بن کر اوپر کو اٹھی ہوئی تھیں پیڑ کے پاس جاکر اس نے کانپتے ہوئے ہاتھوں سے اسے آہستہ سے چھوا۔"

یہ سیاہ لمبی ٹہنیوں کے سوال میتریا کی اس خواہش میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔

"میرا یہاں جی نہیں لگتا جناب میں گھر جانا چاہتی ہوں —— میں گھر جانا چاہتی ہوں....."

تو انسان کی ایک مکمل صحت منداور زندگی سے محبت کرنے والی تصویر قاری کے ذہن میں جاگتی ہے۔ جنگ نے راہروی اور اس صحت مند آرزو کو کچلنے والے سارے شکنجوں سے ہماری نفرت زیادہ پائیدار ہو جاتی ہے۔

"خزاں کا گیت" اور "پھول گرتے ہیں" میرے نزدیک اے حمید کے نمائندہ افسانے ہیں۔ ان میں اس کا تخیل بڑا شاداب ہے وہ اردو کا اکیلا افسانہ نگار ہے جو وطن سے دور اجنبی سرزمینوں کی لطافت اور ان کی فضا کو اسیر کرنے میں کامیاب ہوا ہے۔ اس کی بڑی وجہ غالباً وہ رومانوی ماورائیت ہے جو اس کے افسانوں میں بار بار ملتی ہے اور جو ہر جگہ کی فضا میں کم و بیش مشترک ہے اے حمید کے افسانے رومانویت میں دب کر رہ گئے ہیں، وہ قدرت، ماورائی نظاروں اور تخیلی پیکروں میں شیلے کی طرح اس طرح کھو جاتا ہے کہ اسے زمین کا خیال بہت کم رہتا ہے ہم ایک ہی تخیلی ہیرو کو بار بار روپ بدلتا دیکھ سکتے ہیں۔ کہانیوں کا پلاٹ بھی کم و بیش اسی نرم اور ملائم موڑ پر ختم ہو جاتا ہے۔ افسانے میں شاعری بہت ہو چکی ہے حمید کا شاداب تخیل اور جزئیات نگاری پر اس قدر بے پناہ قدرت کا تقاضہ ہے کہ وہ ہمارے ماحول کی طرف آئیں

اور کہکشاں کی جگہ ہمارے دیس، ہمارے گلی کوچوں کی باتیں کریں۔

اُردو افسانے کی اس رومانوی دھند کی بنیادی کمزوری یہی ہے، اس میں کرداروں کے چہرے دُھندلے ہوکر افسانہ نگار کے تخیل ہی کے ہم رنگ ہوجاتے ہیں، وہ چلتے پھرتے انسان کی بجائے یا تو افسانہ نگار کے آلۂ صوت ہوجاتے ہیں یا خلا میں بھٹکتی ہوئی روحیں۔ ابھی تک ہمارا افسانہ اس دُھند کو چیرنے میں کامیاب نہیں ہوا ہے۔ ابھی تک پریم چند کی وراثت کو ہم آگے نہیں بڑھا سکے ہیں، ہم اس میں غیر معمولی، انوکھے اور نمائندہ کرداروں کی تخلیق کرنے میں پوری طرح کامیاب نہیں ہوسکے ہیں، ہنوز ہمارے اردگرد کی زندگی، ہمارے دیہات، ہماری گلیاں اور ہمارے بازار ان افسانوں میں اپنی تمام بے ساختگی اور ہلچل کے ساتھ رونما نہیں ہوئے فلابیر کے لیے مشہور ہے کہ وہ ردیاں میں بارش کا ایک منظر پیش کرنے کے لئے نو بار بارش میں کھڑا رہا تھا تب اسے ایک خارجی حقیقت کی طرح بیان کرسکا تھا۔

نئے افسانے کو صرف فلابیر اور زولا کی خارجیت کی ضرورت نہیں لیکن تخیل پرستی اور روحانیت کے اس خول سے نکلنا البتہ ضروری ہے، جب ہمارے ذہن میں صرف مجرد فکر رہ جائے اور اردگرد کی زندگی اور خارجی حقائق فراموش ہوجائیں تو افسانہ زندگی کا ایک جزو ہونے کی بجائے شاعری بن جاتا ہے۔

میں افسانے میں شاعری کرنے کے اس رجحان کو اُردو افسانہ نگاری کے لئے سب سے زیادہ خطرناک سمجھتا ہوں کیونکہ یہ فکر و خیال سے فرار حاصل کرنے کا آسان طریقہ ہے اور کرداروں کے تراشنے اور واقعات کو ایک نمائندہ اور پُراثر طریقے پر ڈھالنے کی ریاضت سے بچاتا ہے۔ افسانے اور شاعری کی آرائش میں فرق ہے، افسانے کی آراستگی، زندگی کی سنگینی اور

صلابت کی عکاسی ہے، تشبیہ اور استعارے یا ماورائی تخیل آرائی اس آرائش کی جگہ نہیں لے سکتے

ماورائیت اور افسانے میں شاعری کے اس رجحان سے ہمارے افسانہ نگار کچھ آگے بڑھے ہیں ان میں کچھ نئے ہیں اور کچھ پرانے۔ ان سب سے اہم افسانہ نویس منٹو ہے۔ منٹو کے اندازِ فکر، جنس کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دینے کے رجحان اور مریضانہ کرداروں سے اس کے لگاؤ سے اختلاف کیا جا سکتا ہے لیکن اس میں شک نہیں کہ منٹو کو نثر لکھنے کا سلیقہ آتا ہے اور اس کے افسانوں میں شاعری کی آرائش کی بجائے نثر کی اپنی خوبصورتی، رعنائیت، سادگی واقعیت کے پیچ و خم اور کردار نگاری کے تیکھے پن سے تاثر پیدا کرنے کا فن ملتا ہے۔ اس لحاظ سے منٹو سے بہت کچھ سیکھا جا سکتا ہے۔

منٹو نے اس دور میں ایک اہم کہانی لکھی ہے "موذیل" جو یقیناً منٹو کے فن میں ایک اضافے کی حیثیت رکھتی ہے۔ وہ ایک عرصے سے ایک منفی اور تخریبی لہجے پر آ کر رک گیا تھا۔ اس کے ہاتھ میں تیشہ ہے اور اس وقت بھی جب پرانی عمارتیں زمیں بوس ہو رہی ہیں وہ ضرب ہی ضرب لگا سکتا ہے۔ تعمیر سے اسے عند ہے۔ اس کے کردار مریض، ضدی اور تیکھے ہیں۔ جنس اور چونکا دینے والی باتوں سے اسے محبت ہے، کیونکہ بدقسمتی سے اس کے اس قسم کے افسانوں کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دی گئی ہے اور اچھے افسانے نظر انداز ہو گئے ہیں۔

"موذیل" البتہ ایک مثبت قدر کی طرف رہنمائی کرتی ہے۔ یہ ایک آوارہ یہودن کی داستان ہے جو مسلمانوں کے محلے میں گھری ہوئی ایک سکھ لڑکی کو اپنی جان دے کر بچا لیتی ہے۔ منٹو پر ایک طویل مضمون میں اس پر تفصیلی بحث کر چکا ہوں اس کے اعادے کی ضرورت نہیں۔ اس وقت اس بات کی طرف اشارہ کرنا ہے کہ موذیل کے کردار کے بھرپور، تیکھے اور نمائندہ ہونے کے علاوہ منٹو یہاں موذیل کی بوہیمین آزادروی

ہی پر بات ختم نہیں کرتا وہ اس کے دل میں انسان دوستی کے ایک مثبت اور حقیقی جذبے کی عکاسی کرتا ہے۔ موذیل تمام تر سماجی قدروں کی باغی ہے اسے مذہب و اخلاق کی قدروں سے کوئی واسطہ نہیں لیکن اس میں انسانیت دوستی کی وہ شمع روشن ہے جو انسان کو انسان سے ملاتی ہے اس وقت بھی جب وہ انسان کی جان بچانے کے لئے خود اپنی جان دے رہی ہے سماج اور سماج کی ان سطحی قدروں سے اس کی بیزاری اسی قدر تلخ اور ترش ہے۔

- موذیل نے اپنے بدن پر سے ترلوچن کی پگڑی ہٹائی "لے جاؤ اس کو — اپنے اس مذہب کو"

اور اس کا بازو اس کی مضبوط چھاتیوں پر بے حس ہو کر گر پڑا۔

منٹو نے ادھر بہت سی کمزور کہانیاں لکھی ہیں ان میں بہت سے گزارا دافسانے مریض اور کہیں کہیں گندے اور معمولی ہیں، مثلاً "سڑک کے کنارے" "سرکنڈوں کے پیچھے" وغیرہ مگر موذیل اور "ممی" میں اس کا فن ایک آدرش کی طرف بڑھتا نظر آتا ہے، اس کے فن میں خارجی حقیقت نگاری کا عکس ملتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ اس کی کہانیاں اور کردار محض متوسط طبقے کے غیر مطمئن اور مریض حصے تک محدود ہیں لیکن واقعات پر اس کی قدرت، کردار نگاری اور مکالموں کے چابکدستی سے استعمال کرنے اور انداز بیان میں شعریت سے الگ رہ کر نیا حسن پیدا کرنے کا فن اسے معلوم ہے۔

پرانے ناموں میں صرف دو افسانہ نگار ایسے ہیں جنھوں نے ادبی جمود سے ہار نہیں مانی کیفیت اور کمیت دونوں اعتبار سے ان کی تخلیقات نے اپنا معیار نہ صرف برقرار رکھا، بلکہ اس میں اضافہ بھی کیا۔ ان میں پہلا نام احمد ندیم قاسمی کا ہے۔

پنجاب کے دیہات کا یہ داستان گو اپنی آواز میں نیا رس اور اپنے شعور میں نئی بیداری لے کر آیا اگر ندیم نے "ہیروشیما سے پہلے ہیروشیما کے بعد" نہ لکھا ہوتا تو بھی "الحمد للہ" و "تین گل" اور "دکنواری" کا مصنف اتنا ہی عظیم افسانہ نگار رہتا۔ مولوی ابل اور گلابو کے کردار اتنے ہی شاداب

اور تابناک ہیں جتنا کہ ان کہانیوں کا تاثر۔ الحمدللہ، مولوی ابل کی سرگذشت ہے اور ایک خاراشگاف مگر خوبصورت طنز پر ختم ہوتی ہے۔ ایک لمحہ کے لیے پڑھنے والا نیک و بد، خیر و شر کی ساری قدروں کو ٹوپے کے گرد گھومتا محسوس کرنے لگتا ہے۔ زیب النساء اور ابل دو تہذیبوں کے مظاہر ہیں جو ایک المناک موڑ پر ایک دوسرے کے مقابل آ گئے ہیں۔

"آتش گل" کی سالومی، گلابو اپنے محبوب کے زندہ ہونٹوں پر چکھا دینے والی تلخی کے ساتھ گرم گرم بوسہ پیوست کرتی ہے اور ایک نیم جاں عورت کی زبان میں کہتی ہے:۔

"نہیں بوسہ دینے والے اور بہت ہیں مجھے آپ سے پیار ہے، آپ سے مجھے بوسہ نہیں چاہیئے بوسہ چاہیئے ——— آپ مجھے بوسہ دیں گے؟"

اسی سلسلے میں ایک بہت پرانے افسانہ نگار کا نام یاد آتا ہے جس نے رُومانوی ماورائیت کے ساتھ لکھنا شروع کیا تھا لیکن آہستہ آہستہ اپنے شعور کو مشعل راہ بنا کر سلجھی ہوئی کہانیاں لکھیں میرزا ادیب صحرانورد کے ساتھ صحرا صحرا بھٹکے اور "جنگل" پر آ کر رُکے۔ میرزا کا قلم "دیمک"، "وبا" اور "درد تیرگی" جیسے شہپارے تراشنے میں کامیاب ہوا ہے، میرزا کی کہانیوں میں شعریت اور رومان کی بجائے روزمرہ کی زندگی کا خوبصورت اور سادہ خاکہ ملتا ہے اور اس سادگی میں وہ نمائندہ کرداروں اور واقعات سے پرکاری پیدا کرتے ہیں۔ ادھر میرزا ادیب کا فن بلوغت کے نئے مراحل طے کرنے میں کامیاب ہوا ہے۔ اس کے علاوہ غلام عباس نے اس دور میں کافی اہم افسانے لکھے۔

یوں اس لحاظ سے یہ دور کافی مایوس کن ہے کہ ہمارے پرانے لکھنے والے یا تو قلم رکھ چکے ہیں یا ان کے طرز اور فکر دونوں میں اضمحلال آ گیا ہے اور اسی کے ساتھ ساتھ کوئی نیا لکھنے والا چونکا دینے والی رفتار سے نہیں اُٹھ رہا ہے۔ پستیوں کی طرف یہ سفر بڑا تیز رفتار اور عبرتناک ہے اس سلسلے میں سب سے اہم نام کرشن چندر کا ہے۔ جن کے فن میں ایک نمایاں زوال کے آثار

پیدا ہوئے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ کرشن نے رومانویت سے اپنی ادبی زندگی کا آغاز کیا۔ زمانے کے ساتھ ساتھ ان کا سماجی شعور اور حقیقت کا ادراک زیادہ واضح اور ہمہ گیر ہوتا گیا لیکن ایک رومانوی کی حیثیت سے اس ہمہ گیر شعور کو اپنی شخصیت اور اس کے گداز میں سمونے کا عمل ان کے ہاں پوری طرح کامیاب نہیں ہوا۔ وہ جذباتی زیادہ ہیں اور اسی جذباتی لب ولہجے سے اپنے احساس کو محشر بدوش رنگوں، نغموں اور جملوں میں ظاہر کرتے ہیں۔ ان کے پاس وہ صبر اور دقتِ نظر نہیں ہے جو ہر اُس فن کار کے لئے ضروری ہے جو تجربے کو محض احساس کی منزل تک پہنچانے کی بجائے ادراک کی منزل تک لے جانا چاہتا ہے۔

تاثر، احساس، جذبہ اور شعور انسانی ادراک کی مختلف منزلیں ہیں۔ فن کار کا صرف تاثر اور احساس سے تڑپ اٹھنا ہی کافی نہیں ہے۔ اس تاثر اور احساس کو اپنی شخصیت کا جزو بنانا اور پھر اس تاثر کے عطر کو مناسب شکلوں میں اور واقعات میں ڈھال کر پیش کرنا ضروری ہے یہی فن کی ریاضت ہے اور یہیں سے فن عکاسی کی بجائے تخلیق کا درجہ حاصل کرتا ہے۔

کرشن کی کہانیاں کچھ دن پہلے سے اسی گرداب میں مبتلا ہیں۔ وہ تاثر کی داستانیں ہیں لیکن یہ تاثر سطحی اور خارجی ہے وہ احساس اور جذبے کی منزلوں سے گذر کر شعور کا جزو بنے بغیر سامنے آتا ہے اور اسی لئے اس کی شکل صحافی ہے اس کے اردگرد کے خدوخال مدھم ہیں۔

مثلاً اسپین، اور کوریا کی جنگ آزادی ہمارے افسانہ نگاروں کے ذہن کے لئے محض ایک بالواسطہ تاثر ہے جیتی جاگتی حقیقت کی طرح روشن اور تابناک نہیں۔ وہ وہاں کے لوگوں کے چہرے ان کے گھر، ان کی ذہنی ساخت اور قومی کردار سے پوری طرح واقف نہیں، وہاں کے موسموں سے وہاں کی اداسیوں اور مسرتوں سے ان کی واقفیت محض جغرافیے کی کتابوں یا اخبارات کے ذریعے ہوگی لیکن کتابیں اور اخبار ہمیں کوریا کی فضا میں سانس لینے کے قابل نہیں بناتے جب تک ہم ان کے

گیت نہ سن سکیں اور ان کے چہروں کے نقوش کو ایک کتاب کی طرح نہ پڑھ سکیں، ہماری کہانیاں جاندار نہیں ہو سکتیں، اسی لئے کبھی کسی قوم کا ادب باہر کے ملکوں سے لکھ کر نہیں آیا بلکہ اسی سرزمین سے پیدا ہوا ہے۔

فن کی اشاریت اور اس کی وحدت کو کرشن نے نظر انداز کیا۔ اس کا انجام یہ ہوا کہ ان کی کہانیاں بے رس ہو گئیں، ان کے کرداروں کے پاس چہرے نہیں ہیں صرف دماغ ہیں۔ وہ قدیم افسانے کے ہیرو کی طرح تقریر کرتے ہیں اور یہ بھول جاتے ہیں کہ وہ کس طبقے کے فرد ہیں اور کہاں سے آئے ہیں۔ کرشن چندر نے ایک جگہ لکھا ہے:۔

"ایک نقاد نے میرے افسانے پڑھ کر مجھ سے کہا تھا کہ مجھے ان میں کسی انسان کا چہرہ نظر نہیں آتا۔ یہی مجھ میں مصیبت ہے کہ میں اپنے کرداروں کے چہرے بیان نہیں کرتا ان کے کندھوں کے ٹانکے دیکھتا ہوں" (ایرانی پلاؤ)

یہ خالص رومانوی انداز میں دلیل کو ایک خوبصورت جملے سے ٹالنے کی کوشش ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ادھر کرشن چندر کے افسانوں میں سچے کرداروں کا سرے سے وجود ہی نہیں ہے۔ وہ اس کی بات کہنے اور اس کے اپنے تاثر کو من وعن بیان کرنے والی کٹھ پتلیاں ہیں جن کی اپنی کوئی شخصیت نہیں، کردار کو مصنف کا مقصد پورا کرنا ہے لیکن بھونڈے طریقے پر نہیں اسے جیتا جاگتا انسان ہونا چاہیئے، اس کے بغیر ہمارے افسانے جذباتی تقریریں بن جائیں گے۔

کرشن نے سبھی افسانے کوریا اور اسپین کے پس منظر میں نہیں لکھے۔ "سو روپے" "ایرانی پلاؤ" اور "موم کی چٹان" ان کے تین افسانے ہیں اور یہ کوششیں کرشن کی ادبی عظمت کے شایان شان نہیں ہیں۔ "سو روپے" یہ غریب نوجوان کی کہانی ہے اور ہندوستان کے نچلے طبقے کی کشمکش کو بیان کرتی ہے۔ "ایرانی پلاؤ" ان بوٹ پالش کرنے والے لڑکوں کی داستان ہے، جو بمبئی کے فٹ پاتھ

پر زندگی گزارتے ہیں اور جھوٹے کھانے کے ٹکڑوں کو ایرانی پلاؤ سمجھ کر کھاتے ہیں۔ موم کی چٹان میں گومتی ایک سیاسی قیدی عبدل کو جسے اس نے یوں مٹھی میں بند کر کے چھوڑ دیا تھا، باتوں سے رہائی دلاتی ہے۔

یہ سب کہانیاں نئی ہیں لیکن تازہ نہیں۔ ان میں وہ شادابی تازگی اور حسن نہیں ہے جو سماجی زندگی اور شعور کے عکس سے پیدا ہوتا ہے۔ یہ کردار اور واقعات اپنی صحت پر ہمارا یقین حاصل نہیں کر پاتے۔ "سو روپے" میں کہانی معمولی ہے۔ ایرانی پلاؤ کا بھی یہی حال ہے اور موم کی چٹان گویا ہماری زندگی سے ایک طویل فاصلہ برقرار رکھتی ہے۔ کہاں ہے وہ گومتی جو اس طرح سے عبدل کے لئے آزادی کے دروازے کھول سکے۔

کرشن چندر نے ہمیں بہت کچھ دیا ہے اور ہمارے افسانے میں جوش، ولولہ اور کردار نگاری کی سیاہ وسپید لکیریں بہت کچھ ان کی مرہون منت ہیں لیکن ان دنوں ان کے فن کا یہ انحطاط قابل غور ہے۔

کرشن چندر نے جس جگہ اپنے افسانے ختم کئے ہیں، احمد عباس نے اسی مقام سے شروع کئے یہ اور بات ہے کہ وہ اس مقام سے بہت زیادہ آگے نہ جا سکے۔ احمد عباس صحافی ہیں اور ان کے موضوع زیادہ تر ہنگامی اور وقتی حادثے ہوتے ہیں۔ اخبارات کی خبروں کے گرد وہ اپنی کہانیاں اور کردار بُنتے ہیں۔ وہ لوگوں کو اس طرح دیکھتے ہیں جیسے وہ معلوم ہوتے ہیں اس طرح نہیں دیکھتے جیسے وہ دراصل ہیں۔ ان کے پاس فن کار کی تجزیاتی نظر نہیں ہے جو دلوں کے راز جانتی ہے اور حقائق سے تعمیم تک پہنچتی ہے کہیں کہیں وہ فن کی بلندی کو چھو لیتے ہیں۔ "اجنتا" اس کی اہم ترین مثال تھی۔ اور "شکر اللہ کا" میں انہیں آخری بار دکھائی دیا۔

قدیم افسانہ نگاروں کے قلم سست ہو چکے ہیں اور ان کے سامنے فکر و نظر کے نئے میدان

نہیں ہیں۔ ندرت فکر اور تازگی تخیل کا وہ جوش اب ختم ہو چکا ہے، اگر مزید مثالوں کی ضرورت ہے تو حیات اللہ انصاری اور ممتاز مفتی کے افسانے موجود ہیں۔

حیات اللہ ایک عظیم ماضی کے مالک ہیں "آخری کوشش" کے خالق نے ایک طویل عرصے کی خاموشی کے بعد قلم اُٹھایا "شکر گذار آنکھیں" ہندو مسلم فسادات پر لکھی گئی۔ "بارہ برس بعد" "سہارے کی تلاش" اور "ماں اور بیٹا" اس تھوڑی مدت میں شائع ہوئیں لیکن یہ کہانیاں پھیکی تھیں جن میں کسی نئی فکر کے آثار و کھائی نہیں دیتے۔ ممتاز مفتی جنس اور لاشعور کے رائٹر تھے۔ ماتھے کا تل اور آپا آج بھی اُردو افسانہ میں ایک ممتاز مقام رکھتی ہے لیکن ممتاز مفتی کے حالیہ افسانوں میں کہنے کے لئے کچھ نہیں رہ گیا ہے۔ فرائڈ اور اس کے نظریۂ تحت الشعور میں اب چونکا دینے والی ندرت نہیں ہے اور زیادہ گہری، زیادہ سنجیدہ اور باوقار فکر ممتاز مفتی کے افسانوں میں نظر نہیں آتی۔

پرانے افسانہ نگاروں کا تذکرہ ختم کرنے سے پہلے مجھے ایک اچھے افسانے کا ذکر کرنا ہے، یہ خدیجہ مستور کی کہانی "دادا" ہے یہ اردو افسانہ میں ایک نئے کردار کو پیش کرتا ہے دادا AMAZON امیزان ہے جسے اتفاقات کے شکنجوں نے کچل کر مریض اور مسخ ذہن میں تبدیل کر دیا ہے اور وہ جرس کی رسیا قاتل اور مجرمہ کا روپ اختیار کر لیتی ہے لیکن اس سخت اور گھناؤنے پیکر کے اندر بھی وہ عورت زندہ رہتی ہے جو محبت کی بھوکی ہے اور جس کی گود بچے کے لئے بے قرار ہے جیل کی فضا اور ایک عادی مجرمہ کی اس سے زیادہ خوبصورت تصویر ہمارے افسانوی ادب میں نہیں ملیگی خاتمے میں البتہ ضرورت سے زیادہ ڈرامائیت آگئی ہے جو افسانے کی نرم روی اور چابکدستی سے کافی بے جوڑ ہے۔

پرانے افسانہ نگاری کا یہ گرہن قابل غور ہے۔ یہی نہیں کہ ہمارے نامور مشاہیر کے

انکار اور خیالات کا دامن خالی ہے بلکہ وہ تمام ترا بھرتے ہوئے افسانہ نگار جن سے اردو افسانے نے بڑی بڑی توقعات وابستہ کی تھیں یا تو خاموش ہو گئے ہیں یا بالکل معمولی کہانیاں لکھ رہے ہیں۔ بلونت سنگھ کے پنجاب کے دیہات آج خاموش اور بے آواز پڑے ہیں۔ مہندر ناتھ کے چاندی کے تار اور جہاں میں رہتا ہوں، جو آج بھی متوسط طبقے کے نوجوان کے لئے حرف آخر بنے ہوئے ہیں اسی طرح تنہا ہیں۔ مہندر کی کہانیوں کا وہ سوز، وہ گہرا اور داخلیت میں ڈوبا ہوا انداز اب طنز اور میلوڈراما ئی میدان میں تجربہ کر رہا ہے۔ اسی طرح اختر اورینوی، راما نند ساگر اور مدصوسودن سے جو امیدیں وابستہ کی گئی تھیں وہ کم از کم اس عہد میں بار آور نہیں ہوئیں۔

نئے افسانہ نگاروں میں شوکت صدیقی ایک فاتح کی طرح اٹھا اور چھا گیا۔ تانتیا، غم دل اگر نہ ہوتا، اور نوچندی جمعرات: انٹرویو۔ اس کی رفتار تیز تھی اور ہر قدم اس نے بلندی کے نئے مینار سر کئے۔ تانتیا، فسادات پر لکھی جانے والی سب سے اچھی کہانیوں میں ہے۔ تانتیا فوج سے نکالا ہوا ایک سپاہی ہے جسے اپنے نشانے پر مرتے دم تک بھی ناز ہے۔ بھوک، دبی کچلی آرزومندی اور زندگی بھر کی تھکن اسے خیر و شر کے سارے تصورات سے دور لے جاتی ہیں وہ ایک انسان ہے جو انسانیت کا جیتا جاگتا مرثیہ ہے۔

نوچندی جمعرات کو پڑھ کر۔ پشکن کی حکم کی بیگم، کا مجھے بار بار خیال آتا ہے۔ دونوں میں فضا کا اسی قدر بھرپور، گہرا اور ہمہ گیر بیان ملتا ہے۔ ہرمان HERMANN کی طرح نوچندی جمعرات کا ہیرو بھی ایک تبسم، ایک تکلم، ایک نگاہ بندہ نوازی کی خواہش میں سرگرداں ہے اور اسی طرح آخری لمحے تک شوکت نے کہانی میں دلچسپی برقرار رکھی ہے۔

شوکت کا فن اس لحاظ سے قابل قدر ہے کہ اس نے ہماری سماجی زندگی اور اس کے تغیرات سے اپنی کہانیوں کی فضا قائم کی ہے۔ زیادہ تر وہ مسلمانوں کے متوسط گھرانوں یا بگڑے

ہوئے رئیسوں کی پرانی حویلی کے کھنڈروں سے اپنی کہانیوں کا مواد حاصل کرتا ہے۔ شوکت کی نظر میں اس تہذیبی انقلاب پر ہیں جو آہستہ آہستہ ہندوستان و پاکستان میں رونما ہو رہا ہے۔ وہ کردار پر اس تبدیلی کے پڑتے ہوئے سائے دیکھتا ہے۔ "اجنبی" اور "پتھر میں آگ" میں اس مطالعہ کے نقوش ملتے ہیں "نوچندی جمعرات" میں وہ بڑی شدت، نکھار اور فنی تکمیل کے ساتھ ظہور پذیر ہوئے۔

شوکت نے اردو افسانے کی دو بڑی کمزوریوں کو دور کرنے میں مدد کی۔ اس سے یہ مراد نہیں کہ شوکت ہی نے ان کمزوریوں کو دور کیا۔ پہلی کمزوری کرداروں سے متعلق ہے۔ جیتے زندہ جیتے جاگتے اور نمائندہ کردار شوکت کے افسانوں میں ملتے ہیں وہ حالیہ افسانوں میں اور کہیں نہیں ملتے، نا تنیا بذاتہ ایک خاصے کی چیز ہے۔ اس کے علاوہ "نا مردنی"، "دلاور" اور "نوچندی جمعرات" کے کردار اپنی نمائندہ انفرادیت لے کر آئے ہیں۔ دوسری بات مسلمان گھرانوں کی مٹتی ہوئی تہذیب اور عمرانی تبدیلیوں کی عکاسی کی کوشش ہے جو ان کے ہاں پوری چابکدستی کے ساتھ ملتی ہے شوکت نے اب کہیں جاکر رومانویت اور بات کو سجا بنا کر کہنے کی عادت چھوڑی ہے اور اگر سادگی اور نثر میں سلاست اور شگفتگی کی ارتقائی راہ پر شوکت کا یہ سفر جاری رہا تو یقین سے کہا جا سکتا ہے کہ مستقبل "نوچندی جمعرات" کے مصنف اور "انٹرویو" کے ہیرو کے ساتھ ہے۔

جہاں تک فضا کا تعلق ہے، انتظار حسین نے ان تہذیبی تبدیلیوں کا بڑا پرشکوہ ماتم کیا کہانی کی تکنیک کے لحاظ سے انتظار کی "آخری موم بتی" اور "رجعت" بڑے پایہ کی کہانیاں ہیں۔ "آخری موم بتی" اس ویران امام باڑہ کا ماتم ہے جو ہندوستان کے ایسے علاقے میں رہ گیا ہے جہاں سے مسلمان جا چکے ہیں۔ انتظار کے موضوع اور ان کی نیت سے بہت سے لوگوں کو شاید اتفاق نہ ہو اور کہانی میں اس قسم کے بہت سے پہلو نکلتے ہیں جن سے فنکار کی سماجی ذمہ داری کے متعلق سوالات اٹھتے ہیں لیکن اس کے باوجود "آخری موم بتی" بڑے بھرپور تاثر اور جمالیاتی

نوک پلک کے ساتھ لکھی گئی ہے۔ انتظار نے کردار نگاری اور واقعات نگاری پر بڑی قدرت کا ثبوت دیا ہے۔ جزئیات اور فضا کے ہمہ گیر بیان پر اس کی گرفت لاثانی ہے۔ انتظار کو عہد جدید کی اہم افسانوی دریافت کہا جا سکتا ہے۔ اگر وہ اپنی فکر کی عصبیت سے ذرا آگے بڑھ سکیں تو ان کے افسانوں میں زیادہ گہرا سماجی شعور پیدا ہو سکتا ہے۔

اشفاق احمد نے عظیم افسانے نہیں لکھے، کامیاب افسانے ضرور لکھے۔ ان کے افسانوں کے رشتے ہم سے زیادہ قریب نہیں ہیں۔ 'حقیقت نیوش'، اور 'مہمان بہار' جوان کی کامیاب ترین کہانیاں کہی جا سکتی ہیں بڑی حد تک ماورائی اور رومانوی ہیں۔ حقیقت نیوش میں ایک بوڑھا ایک سرد رات کو نیم تاریک کمرے میں اپنے تخیلی بچوں کو ابتدائی رومانوں کی داستان سنا رہا ہے۔ ان کہانیوں سے اشفاق کی صلاحیتوں کا پتہ چلتا ہے لیکن ہنوز انہیں ایک عظیم افسانہ لکھنا ہے۔

پرکاش پنڈت نے کچھ کہانیوں میں البتہ شگفتہ، سادہ اور بلیغ اشاروں کی زبان استعمال کی ہے۔ اس کا فن بڑا نرم و نازک ہے چونکا دینے کی حد تک نرم و نازک۔ کردار نگاری اور واقعات کی گرم رفتاری کم ہے لیکن طنز کی دبی دبی سی چوٹیں اور سادگی کی سلامت روی اس کمی کو پورا کرتی ہے۔ پرکاش نے خوبصورت افسانوں میں تند اور تلخ حقیقت نگاری کو سمو لیا ہے۔ "میراث" سے لے کر "دلّی ہے اک شہر" تک حقیقت کا یہ گہرا پرتو اس کے قلم پر ہر وقت لرزتا ہے۔ پرکاش ہلکی چوٹوں اور نازک واقعات کا فن کار ہے۔ ابھی اس کے فن کو کردار نگاری اور واقعات نگاری کے زیادہ دقت طلب مراحل سے گزرنا ہے اور اس وقت اس کا مرتبہ ایک صاحب طرز افسانہ نگار سے کم نہیں ہو گا۔

بالکل نئے ناموں سے بھی اردو افسانہ ان دنوں محروم نہیں رہا۔ کیونکہ نئے ناموں سے محرومی مستقبل سے محرومی کے مترادف ہوتی ہے ان میں ایک افسانہ نگار نے ادبی دنیا کو ایک خوشگوار تعجب سے

چونکا دیا۔ لیکن اس خوشگوار حیرت کو رنگ دوام دینے میں قاصر رہی۔ جاوید جعفری کا افسانہ جاگے پاک پروردگار ادبی دنیا میں چھپا، مکتبۂ اردو کے بہترین ادب میں شامل ہوا اور ادبی حلقے اس افسانہ نگار کی ندرت فکر، زندگی اور خیال پر اس قدر قدرت پر حیران رہ گئے۔ یہ ایک تخئیلہ ہے لیکن یہ تخیل ہماری زمین سے سارے رنگوں کو ساتھ لے کر ابھرتا ہے، اسے اس دور میں مزاح، طنز اور شگفتہ طرزِ تحریر کی بہترین مثالوں میں شمار کیا جا سکتا ہے۔ جاوید نے دوسرے افسانے بھی لکھے لیکن وہ اس بلندی تک دوبارہ رسائی حاصل نہ کر سکیں۔

جیلانی بانو نے بھی افسانہ نگاری میں اپنا کوچہ الگ نکالنے کی کوشش کی۔ ان کے افسانوں میں متانت اور ذہانت ہے لیکن ابھی تک ایسا لگتا ہے جیسے وہ تجربہ کر رہی ہیں اور اپنی شخصیت اور اپنے فن کی دریافت میں پوری طرح کامیاب نہیں ہوئی ہیں "موم کی مریم" ان کا کامیاب افسانہ ہے جس میں بار بار اس بات کا احساس ہوتا ہے کہ جیلانی بانو کے قدم عصمت چغتائی اور قرۃ العین حیدر کے نقوش قدم سے الگ ہٹ کر ان دونوں کے درمیان کی راہ تلاش کر رہے ہیں۔

اس کے علاوہ ذکی انور، ریاض رفی، عزیز اثری، مسیح الحسن رضوی کے چند افسانے کامیاب کہے جا سکتے ہیں۔ مسیح الحسن کا افسانہ "کفارہ" بعد تقسیم پیدا ہونے والی عمرانی غلش اور تہذیبی آویزش کا اشاریہ ہے اس میں سماجی شعور اور قصباتی فضا کا بڑا جامع عکس ملتا ہے۔ مسیح کا افسانہ ایک گہرے المیہ تاثر کی تخلیق ہے جو ایک عظیم تہذیب کے خاتمے اور تجدیدی اثرات کی آویزش سے پیدا ہوا ہے قصبے کی سیدانی مسجد کے ٹوٹے مینارے، اور مدار بخش جو ٹھاکرس کی ضمانت پر رہا ہو کر آیا ہے فسادات کے زمانے کی کامیاب سماجی سرگذشت ہی پیش نہیں کرتے بلکہ فنی طور پر ایک کامیاب افسانے کی تشکیل بھی کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ اقبال فرحت اعجازی اور رام لال پچھلے دنوں افسانہ کی سطحیت سے نکلے ہیں اور ان کے قدم زیادہ واضح اور پر امکان سرزمین پر آ گئے ہیں۔

یہ دورِ جدید کے اُردو افسانے کا ایک بے حد مختصر خاکہ ہے۔ کیا یہ جائزہ کسی حیثیت سے اطمینان بخش کہا جا سکتا ہے؟ کیا ان افسانوں میں ہندوستان کی سماجی اور عمرانی زندگی سے عرفانی رابطے قائم کیے گئے ہیں؟ کیا یہ ہماری سرزمین کے بطن سے پیدا ہوئے ہیں؟

ہمارا افسانہ رومانویت کی راہ سے آگے بڑھا ہے اسی وجہ سے ہم اپنے دل میں ڈوب کر لکھنے کے قائل ہیں اور ہماری ساری متاعِ تخیل اور داخلی احساس ہے جو بار بار ہمیں افسانے میں شاعری کرنے پر اکساتی ہے اور جذباتی تقریریں کرنے اور چونکا دینے والے کردار ڈھالنے پر آمادہ کرتی ہے لیکن مشاہدہ اور سماجی شعور کی جو دولت افسانے کی بنیادی ضرورت ہے اس کا نشان نہیں ملتا۔

ہمارے افسانے کی دنیا کم و بیش متوسط طبقے تک محدود ہو کر رہ گئی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ وہ مرتعش تخریبی اور منکرِ اعظم ذہنیت کردار ہمارے افسانے سے اُٹھ گیا لیکن اس کی جگہ پر متوسط طبقے کے نیم بیزار نیم افسردہ اور نیم آگاہ نوجوان ہی نے لی ہے۔ آخر ہندوستان اور اس کی دیہی اور شہری زندگی صرف اس متوسط طبقے تک محدود نہیں کہی جا سکتی۔ یہاں دیہات کے ان گنت انسان ایک مختلف زندگی گذار رہے ہیں اور یہی ہندوستان کے سماج کی وہ خصوصیت ہے جو اسے دوسرے ممالک سے مختلف کر دیتی ہے۔ ہم آخر پریم چند کی اس روایت کو آگے کیوں نہیں بڑھا سکتے۔ جہاں تک وہ گاؤں اور شہر کے عام آدمیوں کی زندگی کی مکمل تصویریں کھینچ سکتے ہیں۔ ہمارے افسانوں میں گلی کوچوں کی فضا کیوں نہیں ملتی اور شہر کی زندگی کے پورے خد و خال کیوں سامنے نہیں آتے؟ اس سے میری یہ مراد نہیں ہے کہ متوسط طبقے پر کہانیاں لکھنا گناہ ہے۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ ہندوستان کے باقی حصے کو بھی ہمارے افسانے میں نمائندگی ملنی ضرور ہے۔ ضرورت ہے کہ بلونت سنگھ اور حیات اللہ کی ادھوری باتوں کو پورا کیا جائے۔

اس کے علاوہ ہمارے افسانوں کی متاعِ فکر پر غور کیجئے تو وہ بہت محدود ہے۔ سوائے

زندگی کی آرزومندی اور اس کے شکست ہو جانے کی داستان کے ان میں کوئی نظام فکر اور سوچ کے پہلو نہیں ملتے۔ یہاں ایسا معلوم ہوتا ہے کہ افسانہ نگار زندگی کے مختلف اجزا کو الگ الگ دیکھنے کا عادی ہے وہ زندگی کے بارے میں کوئی بنیادی نقطۂ نظر اختیار نہیں کر سکتا۔ اس کے سامنے کائنات اور اس کی زندگی کے مسائل پوری طرح واضح ہی نہیں ہوئے ہیں۔ اس نے سوچا ہی نہیں ہے کہ زندگی میں غم، مسرت، علم و عمل اور خیر و شر کے کیا معنی ہیں، اس کی بنیادی قدریں کیا ہیں اور وہ جو ذرہ چمکتا نظر آتا ہے اسی کو اٹھا کر اپنی جھولی میں ڈال لیتا ہے۔

گوئٹے نے ایک جگہ لکھا ہے :-

"جب تک فن کار ایسے کرداروں کو پیش کرتا رہے جن سے وہ حقیقی زندگی میں ملا ہے اسے فن کار نہیں کہا جا سکتا۔ وہ محض عکاس اور نقال ہے لیکن جب وہ نمایندہ کردار ڈھالنے میں کامیاب ہو جاتا ہے تب وہ تخلیق کرتا ہے اور خالق کہے جانے کا مستحق ہے۔"

یہ تخلیق ظاہر ہے کہ فکر کے بغیر ناممکن ہے۔ جس قدر یہ فکر بسیط، گہری اور ہمہ گیر ہوگی اسی قدر کردار میں زیادہ جاذبیت، تابناکی اور زندگی پیدا ہوگی، ظاہر ہے کہ اس کو داخلی جذبہ ہی کی نہیں خارجی مشاہدے اور مطالعۂ کائنات کی بھی ضرورت ہے، جب تک یہ رابطہ مکمل نہ ہو، عظیم افسانے کی تخلیق ناممکن ہے۔

نئے افسانہ نگاروں کے سامنے ایک بہت بڑا چیلنج ہے۔ امکانات سے معمور اور دشواریوں سے گھرا ہوا راستہ ہے۔ انھوں نے پرانی فکری اور فنی قدروں کو ایک ایک کرکے ناکافی ہوتے دیکھا ہو۔ اگر وہ اس نئے انسان کی فلسفیانہ اور حقیقی نمایندگی کر سکے جو ہمارے آپ کے درمیان جنم لے رہا ہے تو اردو افسانہ ایک نئی زندگی اور نئی زمین سے رابطے جوڑ کر اٹھے گا، اور ہم شاہد اور ہمہ گیر فکر کے اس امتزاج سے جہانِ تازہ کی نمود دیکھیں گے ورنہ یہ گرہن اور زیادہ گہرا اور یہ خلا اور زیادہ وسیع ہوتا چلا جائے گا۔

(۱۹۵۳ء)

نئے افسانے کے بارے میں چند خیالات

نئے افسانے کا صرف ایک ہی جواز ہے اور وہ یہ کہ نئی حقیقتیں برابر وجود میں آتی رہتی ہیں اور ان کے جلوے ادراک کے نئے آئینے اور شعور کے نئے عکس تلاش کرتے ہیں اور نئے افسانے تراشتے ہیں جب تک یہ انسانی حقیقت بڑھتی، بدلتی اور نشو ونما پاتی رہے گی، ادب اور افسانے کے سرچشمے کبھی خشک نہیں ہو سکتے۔

افسانہ کیا ہے؟ وہ زندگی کے مطالعے اور اس کے مظاہر کے تجزیے سے تعمیم تک پہنچتا ہے اس کے اصول اور کلیے مرتب کرتا ہے اور پھر ان کلیے اصول، فلسفہ فکر یا انداز نظر کو کردار واقعات اور مکالموں کے لباس میں ایک موثر طریقے پر پیش کرتا ہے۔ اس طرح افسانہ نگار کا کام دوہری محنت کا کام ہے، ایک تو وہ کثرت سے وحدت کی طرف جاتا ہے پھر اسی وحدت کی نمائندگی کے لئے کرداروں اور واقعات کی محفلیں سجاتا ہے اور پھر کثرت کی طرف آتا ہے۔

افسانوی ادب میں ہمیں صرف خیالات اور جذبات ہی نہیں ملتے بلکہ ان کی ترسیل کے لئے نمائندہ کردار اور نمائندہ واقعات بھی ملتے ہیں جو اپنے شیریں لہجے میں مطمئن کرنے والی دلیلیں دیتے ہیں۔ افسانوی ادب میں آپ ایک ملک و قوم کی معاشرت لب ولہجہ اور نظریۂ حیات کی ایسی جھلکیاں دیکھتے ہیں جن کی امتیازی خصوصیت صرف محسوس کی جاسکتی ہے۔ افسانہ ملک و قوم کی بنیادی حقیقتوں کو ایک دل نشین پیرائے میں ذریعہ اظہار بخشتا ہے۔

جدید اُردو افسانے کو بھی ہمیں اسی معیار پر پرکھنا ہوگا۔ کیا ہمارے افسانے نے ہمارے دور کے ہندوستان کی عمرانی اور تہذیبی حالت کی مرقع کشی کی ہے کیا اس نے ہمارے دل کی دھڑکنوں، ہماری خوابوں اور ہمارے خاموش گیتوں کو اپنے میں جذب کیا ہے؟ کیا وہ ہندستان کی تصویر کو نمائندہ طریقے پر پیش کر سکا ہے۔

کم از کم مجھے اس کا جواب نفی میں ملتا ہے۔ زیادہ تر افسانے پڑھتے ہوئے میرا ذہن بار بار ہندوستانی فلموں کی طرف جاتا ہے۔ جو ایک مصنوعی اور بے آب و رنگ فضا میں سانس لیتی ہیں ان کے گرد ایک نمائشی خول ہے اس خول کو جو نام بھی چاہے دے لیجئے ان کے کرداروں میں ایسے نوجوان ہیں جن کے ہاتھوں میں بیکار ڈگریاں ہیں جن کے دماغ دفنائے ہوئے آدرشوں اور پاک کتابی معیاروں سے بوجھل ہیں۔ ان نوجوانوں کی پرچھائیاں ہم ہر انگریزی ناول کے صفحات پر پڑتی ہوئی محسوس کرتے ہیں۔

کیا یہ نوجوان ہندوستان کی زندگی کا نمائندہ ہے؟ کیا ہم اپنی کہانیوں کو ہندوستان کی کہانی کہہ سکتے ہیں؟ ان میں سے زیادہ تر بھوک اور جنس کے گرد گھومتی ہیں یا پھر سطحی جذباتیت پر ختم ہو جاتی ہے لیکن یہ بھوک، یہ جنس اور سطحی جذباتیت اِس وقت تک حقیقی اور پُراثر نہیں ہو سکتی جب تک اس پر یہ شبہ نہ ہو کہ اس کا رشتہ ہم سے اور صرف ہم سے ہے۔

یہ کہانیاں ہمارے سماج کی گہری اور حقیقی پرچھائیوں سے بہرہ نہیں کہی جا سکتیں ان میں ہمیں ہندوستان کی فضا نہیں ملتی جو انھیں زمین سے قریب لا سکے۔ کبھی کبھی شبہ ہوتا ہے کہ ہمارے اکثر افسانہ نگار اس بات سے واقف ہی نہیں ہیں کہ وہ ایک ایسے ہندوستان میں زندہ ہیں جس کی ایک عظیم تہذیبی روایت ہے۔ جس کے پیچھے ایک شاندار ماضی ہے اور جس کے پس منظر میں اجنتا، بھارت ناٹیم، کتھا کلی، اندر سبھا، کالی داس اور تاج محل آج بھی جگمگا رہے ہیں۔

ہمارے ادب پر ہمارے ملک کی چھاپ نہیں ہے۔ اس میں وہ کھیت کھلیان، وہ سڑکیں اور وہ فن گاتا ہوا سنائی نہیں دیتا، جس کا سنگیت سن کر ہر ایک ذی ہوش ہندوستان کے علاوہ کسی دوسرے ملک کا نام نہ لے سکے۔ آج جب ہندوستان میں فرقہ پرست طاقتیں ماضی پرستی اور احیا پرستی کے پردے میں اپنی مقصد برآری کی کوشش کر رہی ہیں۔ ہمارے افسانہ نگاروں کا فرض ہے کہ وہ اپنا رشتہ زمین اور اس کے رہنے والوں سے اور بھی زیادہ مضبوط کریں۔

اس کے دو ہی راستے ہو سکتے ہیں ایک یہ کہ ہمارے افسانوں میں ہندوستان کی فضا پر زیادہ زور دیا جائے۔ دوسری یہ کہ ہمارے افسانے ہندوستان کے نمایاں کردار اور نمایاں کہانیاں منتخب کریں۔ قومی زندگی کے اس تجزیے سے انھیں انسانی زندگی کے تجزیے تک پہنچنا ہے اور یہ صرف اسی وقت ممکن ہے جب ان افسانوں کی جڑیں زمین میں اور زیادہ گہری ہوں۔
سیرت نگاری کی بات آگئی ہے تو ڈکنس کے پک وک، میریڈتھ کا خیال آتا ہے ہسٹریکل ک یا شیکسپیر کا فالسٹاف، اس قسم کے کردار ہیں جو انگلستان کی تمام تر قومی خصوصیات کو سمو لیتے ہیں جنھیں دیکھ کر انگلستان کی تہذیبی زندگی کا واضح تصور قایم کیا جا سکتا ہے۔ ہمارا افسانہ بھی اس قسم کے کرداروں سے بالکل خالی نہیں ہے۔ کبھی کبھی خیال آتا ہے کہ ہندوستان کی نمایندگی ابھی تک پریم چند کا ہوری ہی تن تنہا کر رہا ہے نئے افسانے میں ہندوستان کے بنیادی جوہروں سے کردار ڈھالنے کا تصور مجھے نہیں ملتا۔

اسی وجہ سے اگر انگریزی یا فرانسیسی کے کسی شاہکار کا اُردو میں اچھا ترجمہ پیش کیا جائے اور طبعزاد قرار دے دیا جائے تو شاید بہت سے لوگ اسے ہندوستانی ادب کا جزو بنانے پر راضی ہو جائیں گے کیونکہ ہمارے افسانے میں ہندوستان کی ایسی جھلک نہیں ہے بہت کم افسانوں کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ وہ صرف ہندوستان ہی میں لکھے جا سکتے تھے۔

اس کی کئی وجوہ ہیں، پہلی بات تو یہ ہے کہ افسانوی ادب کی تخلیق کا کام ہمارے ہاں متوسط طبقے کے نوجوان کر رہے ہیں، انگریزی تعلیم نے انھیں جو آدرش، تمنائیں اور خواب بخشے ہیں وہ ان کے گرد و پیش کی زندگی سے سمجھوتہ ناممکن بنا دیتے ہیں۔ ان کا تمام تر وجود ایک ناکام خواب پرست کا وجود ہے جس نے ستاروں پر اتنی دیر تک نظر جمائی ہے کہ اب زمین پر اسے کچھ دکھائی نہیں دیتا۔

اس کا انجام یہ ہوا ہے کہ ہمارا افسانہ نگار ایک قسم کے کتابی علم کے کابوس کا شکار ہے، وہ زندگی کا مشاہدہ کرتا ہے تو بھی کتابوں کے چشمے سے، یہاں اصول پہلے آگئے ہیں اور زندگی کا ایک حقیقی ربط بہت بعد میں پیدا ہوتا ہے اس کی نمایاں سب سے اچھی نظیر رومانوی ادب کی تحریک کی شکل میں سامنے آئی۔

رومانویت سے یہاں میری مراد عشق و محبت کی کہانیوں سے نہیں۔ رومانویت کے نام سے یورپ کے فنون لطیفہ میں ایک مخصوص تحریک کا رواج ہوا تھا جس کا مرکزی خیال یہ تھا کہ انسانی جذبہ فکر سے کہیں زیادہ ارفع ہے اور اس کو منبع علم حاصل کرنے کا اصل ذریعہ قرار دیا جا سکتا ہے اس کا انجام یہ ہوا کہ جذباتیت کی فراوانی ہوئی ماضی پرستی، قنوطیت، اداسیوں سے محبت عام ہوئی اور دھیرے دھیرے افسانہ، آرٹ اور فن اور دوسرے فنونِ لطیفہ سے ایک جذباتی مجہولیت کا رواج ہو گیا۔ اس تحریک نے بائرن، شیلی، کیٹس، فلابیر اور ہارڈی جیسے فن کار پیدا کئے اور زمین سے ایک مقدس فاصلہ برقرار رکھا۔

ہمارے ہاں نیاز، مجنوں، حجاب امتیاز علی اور ان سے بھی پہلے مخزن اور سجاد حیدر یلدرم کا دور اس سلسلے میں مثالی کہا جا سکتا ہے۔ ان میں سے اکثر کے افسانے آج پڑھئے تو

ہنسی ضبط کرنا مشکل ہے، کیونکہ اندازِ بیان کی رنگینی کرداروں کی جاذبیت کے باوجود اُن کی سطحی جذباتیت اکثر پورے افسانے کو مضحک بنا دیتی ہے کسی کو یہ خبط لاحق ہے کہ محبت صرف اسی وقت اعلیٰ رہ سکتی ہے جب تک محبوب کو دیکھنے اور پانے کی خواہش پیدا نہ ہو۔ کسی کو یہ خیال کہ وسطِ ایشیا کی گرم راتوں میں دکھے ہوئے دل اور ماضی کی یادوں کا ذکر ہی افسانوی ادب کا بہترین سرمایہ ہے۔

ان کہانیوں میں ہندوستان کہاں ہے؟ کون کہہ سکتا ہے کہ یہ افسانے ہماری سرزمین سے بلا واسطہ اُبھرے ہیں، بات یہ ہے کہ یہ اردگرد پھیلی ہوئی زندگی کی ہمہ گیری سے واقف نہیں کیونکہ ہمارا افسانہ نگار شہر میں اسیر ہے اور شہر میں بھی اپنی کتابوں اور چھوٹے سے خوش مذاق احباب کے دائرے میں گرفتار ہے۔ اس کے ہاں زندگی کی روکا دور دور تک پتہ نہیں پریم چند حقیقت نگاری کا جو دھارا لائے تھے اس کی روایت ہمیں ساتھ ساتھ بڑھتی ہوئی معلوم نہیں ہوتی اس میں شک نہیں کہ پریم چند کے افسانے بھی جذباتیت سے بالکل خالی نہیں ہیں ان میں بھی ایک معصوم آدرش واد ہے وہ انسان کی فطری نیک نیتی پر ایک راسخ العقیدہ، رومانوی ادیب کی طرح یقین رکھتے ہیں پھر بھی یہ کہانیاں نقل نہیں ہے۔ ان میں زمین سے ایک دوری اور دھندلے فاصلے، برقرار رکھنے کا جذبہ نہیں ہے، یہی ان کی تاریخی میراث ہے۔

رومانویت اس میراث پر قبضہ جمائے رہی ہے، نئے ادب کی تحریک کے ساتھ جو نقوش اُبھرے، ان میں دونوں باتوں کو نبھانے کا حوصلہ ملتا ہے اور آخر میں رومانویت کی چاشنی ان پر اِس درجہ غالب آجاتی ہے کہ حقیقت نگاری بہت کچھ ایک موہوم آدرش بن کر رہ جاتی ہے۔

دراصل جذباتیت کو داخلی آہنگ میں تبدیل کرنا جدید افسانے کا سب سے اہم فریضہ ہے اور یہ ضرورت ابھی تک پوری نہیں ہوئی جمالیات پر لکھتے ہوئے کیرٹ نے تین طرح کے تاثرات کا تذکرہ کیا ہے۔ ایک احساس SENSATION دوسرے تاثر FEELING اور تیسرے جذبہ (EMOTION) عام طور پر لوگ احساس اور فوری تاثر کو جذبہ سمجھ لیتے ہیں اور اس کا اثر سطحی جذباتیت کی شکل میں رونما ہوتا ہے۔ جذبہ میں محض احساس یا صرف داخلی ارتعاش شامل نہیں اس میں فکر کا ایک متوازن عنصر بھی شامل ہے۔

ہمارا افسانہ حقیقت نگاری کے نام پر بہت کچھ جذباتی تفریح بہم کرتا رہا ہے۔ زندگی کا کوئی نعم البدل ممکن نہیں ہے جب تک ہمارے افسانہ نگاروں کا مشاہدہ اور اس سے بھی بڑھ کر ان کا رابطہ ہماری زندگی سے گہرا نہ ہو۔ اس وقت تک ہمارا افسانوی ادب ہندوستان کی نمائندگی کا فریضہ انجام نہیں دے سکتا۔

ہماری زندگی کی یہ اصطلاح کافی مبہم بھی ہے اور کافی ہمہ گیر بھی۔ ظاہر ہے کہ ایک دور کا افسانہ اپنے دور کی ساری زندگی کو احاطہ نہیں کر سکتا، پھر بھی ہر دور کے بنیادی رجحانات اور غالب حقیقتوں کا عکس ہمارے افسانوں میں نظر نہ آسکے تو ہم انھیں نمائندہ ماننے سے انکار کر سکتے ہیں غالب حقیقتوں کے لفظ سے یہاں غلط فہمی پیدا ہو سکتی ہے۔ اِن سے مراد زندگی کا وہ عنصر ہے جو کسی خاص وقت پر سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔

مثلاً آج کے ہندوستان میں گذشتہ کئی ہزار برس کی طرح دیہی زندگی ایک بنیادی اہمیت رکھتی ہے۔ اس کے اپنے مسائل ہیں اس کے اپنے کردار ہیں، یہاں آج بھی تعصب اور بالغ نظری، جہالت وظلم، بھوک اور لوٹ مار، ڈاکہ زنی، مذہبی تنگ نظری اور انسان دوستی کی جنگ لڑی جا رہی ہے۔ یہاں آج بھی ہیر اور رانجھے پیدا ہوتے ہیں اور آج بھی پرانی داستانیں ان کا

دل گرما رہی ہیں۔ اگر کوئی اس ہندوستان کے دل کی دھڑکن ہمارے افسانوں میں دیکھنا چاہے تو آپ اسے کس افسانہ نگار کی طرف رجوع کرنے کو کہیں گے؟

اس سے یہ مراد نہیں کہ ہمارے فہر دن کی زندگی اور ہمارے رومان افسانوں کا موضوع نہیں ہو سکتے لیکن اس صورت میں بھی یہ سوال جہاں کا تہاں رہتا ہے کہ ہمارے ہیرو مغربی کہانیوں کے ہم رنگ ہی کیوں رہیں؟ وہ کیوں یا دِ ماضی سے غمیں دہشت فردا سے نڈھال ہی رہ کر ختم ہو جائیں جو اکثر ان کی شخصیتیں ابھرنے کی بجائے صرف افسانہ نگار کے ذہن کا SYMBOL یا اس کا آلہ کار بن کر رہ جاتی ہیں۔ آخر ان کا ایک مکمل وجود ہے جو صرف خلا میں زندہ نہیں ہے ان کے پاس ایک ایسی شخصیت ہے جس پر ہندوستان کے باہر کے ملکوں کے کسی نوجوان کا شبہ نہیں کیا جا سکتا۔

زندگی سے نامکمل رابطے کے علاوہ یہاں ایک اور کمی کا احساس ہوتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ ہمارا جدید افسانہ خلا میں زندہ ہے اس کا کوئی ماضی نہیں ہے۔ اس نے کبھی بھی اپنی جڑیں اکتا سکی ادب میں تلاش کرنے کی کوشش نہیں کی۔ اس نے اس بات پر توجہ کے ساتھ غور نہیں کیا ہے کہ اس سے قبل اس ملک کے رہنے والے اور اس زبان کے پڑھنے والوں کو کس قسم کی کہانیاں اور کس طرح کے کردار متاثر کرتے آئے ہیں۔

اردو کا افسانوی ادب آج کی پیداوار نہیں ہے اس سے قبل بھی اس کا رواج ہو چکا تھا، اور چہار درویش، رجب علی بیگ کے فسانہ عجائب، خوجی، امراؤ جان ادا، اور مرزا ظاہر دار بیگ ہمارے ادب میں کافی نام کما چکے ہیں۔ پھر طلسم ہوشربا کا آئینہ خانہ تھا، مثنوی کی محفلیں تھیں اور نہ جانے کتنے مرقعے تھے لیکن اگر آج کوئی ہمارے افسانوی ادب کے رشتے کلاسیکی ادب سے ملانے بیٹھے تو شاید گھومتا گھامتا موپاساں، سومرسٹ مام اور زولا تک تو ضرور پہنچ جائے گا۔ مگر

اس عظیم روایت تک نہیں پہنچ سکے گا۔ جو شکنتلا اور میگھ دوت سے لے کر اندر سبھا اور ابن الوقت تک جاری وساری ملتی ہے۔

آخر کیا وجہ ہے کہ ہمارے کلاسیکی ادب کے کرداروں سے ہمارا جدید افسانہ کوئی فائدہ نہ اٹھا سکا۔ حیرت خیز بات ہے کہ ہمارے تمام تر ادبی افسانوں کا رخ تاثرات محض سے آگے بہت کم بڑھا ہے۔ اگر تاریخی داستانیں یا سوانحی افسانے لکھنے کا کام کبھی سامنے آیا ہے تو عام طور پر اسے تیسرے اور چوتھے درجے کے نقلی افسانہ نگاروں کے لئے چھوڑ دیا گیا ہے، کیا ہماری سیاسی اور ادبی تاریخ اس قسم کی دل نواز شخصیتوں اور واقعات سے خالی ہے۔

دراصل کلاسیکی ادب سے رشتے جوڑے بغیر ہمیں افسانے میں خوبصورت علامتوں اور تاثیر کا ذخیرہ ہاتھ نہیں آسکتا۔ اس کے بغیر ہمیں ہندوستانی کردار اور یہاں کے تہذیبی پیکر کی نوک پلک پر قدرت حاصل نہیں ہوسکتی جس کے بغیر کوئی افسانہ بھی اپنے ملک کے تہذیبی سرمائے میں شامل نہیں ہوتا۔ کلاسیکی علامتوں اور کرداروں کے استعمال کا لازمی قرار دینا مقصود نہیں لیکن ان سے کما حقہٗ واقفیت اور ان پر ایک تنقیدی نظر رکھنا ہمارے ادیب کے لئے ضروری ہے کیونکہ وہ اسی وقت شخصیت اور کردار کے اس نشوونما کو پوری طرح سمجھ سکے گا جو ہندوستان کی عمرانی زندگی میں ہوتا رہا ہے۔ طلسم ہوشربا کے عمرو عیار سے لے کر ابن الوقت تک کرداروں کا ایک آئینہ خانہ سجا ہوا ہے

مجھے یہ احساس ہوتا ہے کہ ماضی کی پرچھائیوں کا اب بھی بڑی کامیابی کے ساتھ تجزیہ کیا جاسکتا ہے، قدیم ہندو دیومالا اور اس کے گردوپیش بڑی دلچسپ کہانیوں کے موضوعات بکھرے ہوئے ہیں۔ مثال کے طور پر جنوبی ہند کے مندروں کی دیوداسیوں سے لے کر تانترک سادھوؤں کے مٹھوں تک یہ عظیم سلسلہ ہے، یہ تانترک سادھو بھیانک اور بہیت ناک مناظر

کے عاشق تھے۔ آدھی رات میں سونے مرگھٹوں میں پڑ جا کرتے۔ انسانی کھوپڑیوں کا ہار گلے میں پہنتے انسانی بچوں کی لاشوں کی قربانی دیوتاؤں کو پیش کرتے اور پھر انہیں بھون کر کھا جاتے۔ عورتوں کو اغوا کرتے اور مذہب کے نام پر نہایت ناک جرائم سے بھی گریز نہ کرتے تھے۔

آج جب کہ مذہب کو اسی قسم کے جرائم اور تعصبات کے لئے برعظیم ہندو پاکستان میں آلہ بنایا جا رہا ہے کیا ہم تاریخ کے ان صفحات سے اپنے افسانوی ادب کا مواد تلاش کر کے نہایت پراثر کہانیاں نہیں لکھ سکتے

افسانہ اس وقت تک عظیم نہیں ہو سکتا جب تک وہ محض نجی سرگزشت کی حیثیت رکھتا ہے اور اس میں عام دلچسپی اور سماجی اہمیت کی کوئی بات نہیں کہی جاتی ہر شخص کی روزمرہ کی زندگی اس کے نزدیک اہم اور غیر اہم واقعات سے لبریز ہوتی ہے لیکن ہم اس کے صرف ان واقعات سے دلچسپی ظاہر کرتے ہیں جو ہمارے لئے اور اسی طرح باقی سماج کے لئے بھی کوئی معنی رکھتے ہوں۔ انہی معنوں میں اس کی وہ نجی سرگزشت، صرف اس کی ہی نہیں سارے سماج کے دل کی دھڑکن بن جاتی ہے۔

مثلاً ایک آدمی کے ہاتھ سے ایک پیالی گر کر ٹوٹ جاتی ہے۔ یقیناً یہ ایک ایسا واقعہ نہیں ہے جس کی میرے لئے سماج کے ایک فرد کی حیثیت سے کوئی اہمیت ہو لیکن اگر یہ پیالی چائے کے اس سیٹ کی آخری پیالی تھی جو اس کے اچھے دنوں کی یادگار تھا تو اس واقعہ کی اہمیت ذرا مختلف ہو جاتی ہے۔ کیونکہ اب وہ پیالی صرف اس شخص کی نجی ملکیت ہونے کی بجائے ان ہزاروں چیزوں کی نمائندہ بن جاتی ہے جنھیں مٹتے ہوئے خاندان تبرک کے طور پر سینوں سے لگائے بیٹھے ہیں۔

اس طرح جب تک افسانہ کا واقعہ سماجی اہمیت کا نمایندہ نہ بن جائے اور اس کے کردار غالب حقیقت کی علامت نہ ہو جائیں اسے عظمت کی گرد بھی حاصل نہیں ہوتی اور اس تعمیم کے لئے زندگی کے گہرے مطالعہ ہی کی ضرورت نہیں۔ زندگی کی طرف ایک واضح نقطہ نظر کی بھی ضرورت ہے۔

صرف اسی وقت افسانہ نگار ایک معمولی سے واقعہ سے ایسے زاویے پیدا کر سکے گا جو جز و میں "کل" کو پیش کر سکیں اور اسے سماجی اہمیت بخش سکیں۔

ایک ہمہ گیر نقطہ نظر کے بغیر افسانہ میں گہرائی اور فکر کی روشنی پیدا نہیں ہوتی۔ ہمارے افسانے میں حقیقت کا ایک جزوی عکس ملتا ہے، ایک ہمہ گیر فلسفیانہ وحدت کی جھلک دکھائی نہیں دیتی یہ صحیح ہے کہ بھوک جنس اور اس دنیا کے اہم واقعات ہمارے افسانے کے موضوع بننے کے مستحق ہیں لیکن ان موضوعات میں عظمت اس وقت تک پیدا نہیں ہوتی جب تک ان کے پیچھے ایک محسوس کرنے والے دل کے علاوہ ایک سوچنے والا ذہن بھی نہ ہو اور یہ ذہن صرف مظاہر کی بکھری ہوئی پرچھائیوں ہی میں الجھ کر نہ رہ جائے بلکہ ان میں ڈوب کر ان سے اعلیٰ سطح تک پہنچے اور ان میں عام فلسفیانہ سچائیوں کا پتہ لگائے۔ بار بار غالب کا وہ شعر ذہن میں کوندے کی طرح لپکتا ہے ؎

قطرے میں دجلہ دکھائی نہ دے اور جزو میں کل   کھیل لڑکوں کا ہوا دیدۂ بینا نہ ہوا

حیات کیا ہے؟ غم محض یا نشاطِ محض یا مسرت کیا ہے؟ عشق و محبت کیا ہے؟ محض جسم کی پیاس یا روح کی قربانی یا ایک ماورائی جذبہ، انسانی زندگی کا مقصد کیا ہے؟ جسمانی آسودگیوں کی تکمیل، قناعت، قربانی یا جدوجہد، یہاں شخصیت کے سوز، دکھ درد، اجتماعی آہنگ اور انفرادی خواہش کس طرح مربوط ہوتے ہیں۔ یہ اور ایسے ہی نہ جانے کتنے سوال ہیں جن کی ہلکی سی پرچھائیں بھی ہمیں اپنے افسانوں میں نہیں ملتی۔

ممکن ہے یہ بات کچھ لوگوں کو عجیب معلوم ہو کہ افسانے سے فلسفہ کا مطالبہ کیا جا رہا ہے لیکن غور سے دیکھیے تو انسان کی زندگی ہر جگہ اور ہر عہد میں انہی چند سوالوں کا جواب دینے میں کٹی ہے۔ ایک مشہور سیاستداں جنرل کا قول ہے کہ یہ معلوم کرنا اس قدر ضروری نہیں ہے کہ دشمن کی فوجوں کی تعداد کیا ہے لیکن یہ جاننا ضروری ہے کہ اس کا فلسفہ حیات کیا ہے؟ اقبال نے اپنے

شاعرانہ اسلوب میں یہی بات کہی ہے

کافر ہے تو شمشیر پہ کرتا ہے بھروسہ
مومن ہے تو بے تیغ بھی لڑتا ہے سپاہی

اور ادب اور فکر کا یہ ایمان ایسا ہے جس کے لئے مذہب کی کوئی قید نہیں ہے اور جو بہت کچھ مذہبیات سے بلند ہے۔ جب تک ہمارے افسانہ میں یہ فلسفیانہ آہنگ نہیں آتا اس پر عظمت کے دروازے وا نہیں ہوں گے۔

ورڈز ورتھ کے بارے میں کہا گیا ہے کہ وہ آسمان اور گھر دونوں کے حقوق سے آگاہ تھا اس کی نظر آسمان پر تھی اور پاؤں زمین پر مضبوط گڑے ہوئے تھے۔ ہمارے افسانہ نگاروں سے آج کے عہد کا بھی یہی مطالبہ ہے۔ ایک طرف ان میں فلسفیانہ اندازِ نظر کی تابناکی اور تجزیہ ہو، دوسرے ان کی زندگی سے وہ گہرا رابطہ ہو کہ وہ اپنے خیال کو ایسے پیکر میں تراش سکیں جو سماجی حقیقت کا سچا روپ اختیار کرے۔

اُردو ادب کی رنگا رنگی اور تنوع کے لئے ضروری ہے کہ ہمارے ادیب اپنے گرد و پیش سے اور زیادہ قریب ہوں۔ یہ کام اُسی وقت پورا ہو سکتا ہے جب اردو بولنے والے علاقے اپنے افسانوں میں پوری طرح جاگ اٹھیں یعنی پنجاب کے دیہات، وہاں کے جاٹ اور انکی زندگی بولتی سنائی دے سکے۔ یو۔ پی کے دیہات، شہر اور یہاں کی سرسبز و شاداب زمین کی آہٹیں کانوں میں آنے لگیں اور بہار، بمبئی کی تمدنی اکائیاں اپنے کردار اور اپنے سنگیت لے کر اس محفل میں شامل ہوں تبھی یہ قوس قزح مکمل ہو سکے گی اور ہم اپنے ادب کو کلاسیکی رشتوں میں پرو کر دنیا کے عظیم افسانوی ذخیرے میں شریک کر سکیں گے۔ (۱۹۵۴ء)

پریم چند کا ورثہ

بستر مرگ پر دم توڑتے ہوئے گوئٹے کے آخری الفاظ تھے "روشنی اور روشنی" یہ الفاظ ہر عظیم فن کار کے بستر مرگ پر دہرائے جاتے ہیں اور در اصل ایک عظیم فن کار کی یادگار منانے کا اگر کوئی طریقہ ہے تو صرف یہ کہ اس کے مداح اور عقیدت مند اس بات کا بار بار جائزہ لیں کہ اس نے زندگی کی خوبصورتی اور کائنات کی لطیف روشنیوں میں اپنے فکر و فن کی مشعلوں سے نئے حسن کا کس قدر اضافہ کیا ہے اور آج اس کی روشن کی ہوئی مشعلوں کا اجالا کس طرح ہماری رہنمائی کر سکتا ہے۔

پریم چند بھی ایسے ہی ایک عظیم فن کار ہیں جنھوں نے ہمارے ادب کو سنجیدہ تر، وسیع تر اور عظیم تر حالت میں چھوڑا۔ خاموشی اور لگن کے ساتھ دھنپت رائے نے جب قلم اٹھایا تو ہماری ادبی فضا یقیناً اس وقت سے مختلف تھی جب پریم چند کے ہاتھ سے موت نے قلم چھین لیا۔ آج کے ادیب جب پریم چند کی یادگار مناتے ہیں تو یہ سوال فوراً سامنے آتا ہے کہ پریم چند نے کون سی مشعلیں روشن کی ہیں اور ان کا ورثہ کیا ہے اور ان کی روشنی سے ہمیں نیا راستہ طے کرنے میں کوئی مدد مل سکتی ہے یا نہیں۔

پریم چند کا ایک عظیم ورثہ ہے جو ہمیں پوری تابناکی اور وسعت کے ساتھ ملا ہے۔ پریم چند نے اردو افسانے اور داستان کے دروازے عام انسان کے لئے کھول دیے وہ عام انسان جو

ہماری شاعری میں نظیر اکبر آبادی کے ہاں طرح طرح سے کھل کھیلا تھا بازاروں اور چوک کے مجمعوں میں کبھی برسات کی بہاروں میں اور کبھی ہولی اور بسنت کے ہنگاموں میں۔ پریم چند نے اس عام انسان کو شہزادوں سے بڑھ کر حسن اور پرستان کی پریوں سے زیادہ دلنوازی بخشی ہے۔

پریم چند سے پہلے کے افسانوی ادب کا خیال آتے ہی طلسم ہوش ربا کے عمرو عیار اور ان کی زنبیل ذہن میں آتی ہے، اس کے بعد چہار درویش ہیں جو نگر نگر گھومتے ہیں پھر سرور کے جان عالم کا ذکر آتا ہے جو طوطے کو رفاقت میں لے کر حسین شہزادیوں کی چاہ میں دربدر ٹھوکریں کھاتے ہیں۔ شہزادوں اور درویشوں سے قدم بڑھا کر زمانے نے متوسط طبقے کا وہ کردار پیدا کیا تھا جو پرانے تمدن کا پروردہ ہے لیکن نئی تہذیب سے ناک بھوں نہیں چڑھاتا کہیں وہ ابن الوقت ہے تو کہیں کلیم کہیں میاں آزاد ہے تو کہیں امراؤ جان ادا۔ پریم چند کے کردار ہمارے طبقاتی نظام کے سب سے نچلے طبقے سے آتے ہیں وہ میر داستان کا تاج کسانوں کے سر پر رکھتے ہیں، اس عام انسان کے سر پر رکھتے ہیں جس کی کہانیاں ہمارے ادب کے لئے ابھی تک اجنبی تھیں۔

عوام کا مفہوم جو آج عام طور پر سمجھا جاتا ہے، ہمارے افسانوی ادب میں پریم چند کے ہاں پہلے پہل جھلکا ہے۔ پریم چند کی رسائی انسانیت کے اس دبے کچلے ہوئے طبقے تک کیوں کر ہوئی یہ ایک دلچسپ سوال ہے خصوصاً اس وقت جبکہ پریم چند کے افسانوں میں زیادہ تر اس طبقے کے دکھ درد کا حکیمانہ علاج یا کوئی انقلابی حل نہیں ملتا۔ ہماری قومی آزادی کی تحریک نے ہمارے نثری ادب کو دو تحفے بخشے ہیں، ایک پریم چند کے افسانے دوسرے مولانا ابوالکلام آزاد کے مضامین۔

پریم چند کا ذہن متوسط طبقے کے ایک نوجوان کا ذہن تھا جو مغربی آدرش اور تعلیمات سے واقف تھا اور اسی وجہ سے قومی آزادی نیشنلزم اور گاندھی جی کی تحریکوں سے زیادہ متاثر

ہونے کے لئے تیار تھا۔ دیہاتی زندگی کے جس پس منظر میں پریم چند کی ذہنی نشوونما ہوئی تھی اس کا تقاضا تھا کہ قدیم تہذیبی روایات ان کے مزاج میں قوی تر ہوں ایسے حالات میں جب ہندوستان میں قومی آزادی، مساوات اور سامراج دشمنی کے نعرے بلند ہو چکے تھے۔ کسانوں کی تحریکیں شروع ہو رہی تھیں اور گاندھی جی کی تعلیمات اہنسا اور ترک موالات کی شکل میں ذہنوں کو متاثر کر رہی تھیں۔ پریم چند کا ان سے متاثر ہونا کوئی غیر معمولی واقعہ نہیں۔

دراصل ہمیشہ کی طرح اس وقت بھی نچلے متوسط طبقے کے ایک فرد کے لئے دو راستے کھلے ہوئے تھے یا تو وہ اعلیٰ متوسط طبقے کی طرف قدم بڑھائے اور یا اپنی ہمدردیاں ان دبے کچلے مگر آگے بڑھتے ہوئے انسانوں سے وابستہ کردے جن کے درمیان وہ سانس لے رہا ہے۔ پریم چند نے مغربی تعلیمات حاصل ضرور کیں لیکن ان کے اندر چھپے ہوئے ایشیائی نے اپنی تصوریت اور اصلاح پسندی کا رخ اختیار کیا۔

یہ تصوریت دراصل پریم چند کے طبقاتی ماحول اور اس دور کی فضا کا اثر تھی، سیاسی طور پر گاندھی جی کا فلسفہ رنگ لا رہا تھا اور علمی اور ادبی ماحول میں یورپ سے لے کر ایشیا تک لبرل ازم کو احترام کی نظر سے دیکھا جا رہا تھا۔ ان اثرات نے پریم چند کے دل کو بھی موم کر دیا اور ان کا آدرش وادی وجود ساری انسانیت کو محبت اور برادرانہ شفقت کے ساتھ دیکھنے لگا۔ شاعر اور فن کار کا مفہوم اس دور کے لبرل کے نزدیک نرم دل انسان دوست کا تھا۔ یہ انسان دوستی پریم چند کے انداز فکر کا بنیادی عنصر ہے۔

فکری حیثیت سے جس زاویے سے پریم چند انسان دوستی تک پہنچے وہ ان کا رومانی انداز نظر تھا رومانوی سے میری مراد عشق و محبت سے نہیں بلکہ اس انداز فکر سے ہے جو عقل سے زیادہ جذبات کا تابع ہوتا ہے، انہی جذبات کی افراط و تفریط میں لطف لیتا ہے کبھی ماضی کی

نابناکی اور نسل و قوم کے جاہ و حشم میں کھو جاتا ہے اور کبھی انفرادیت اور داخلیت کے اثر سے ایسے کردار تراشتا ہے جن میں عام انسانوں سے اوپر اُٹھ جانے کی طاقت ہو جو ہم سب سے زیادہ قربانی دے سکتے ہیں اور تکمیل سے زیادہ قریب ہوتے ہیں. پریم چند نے جب افسانے لکھنا شروع کئے اس وقت اُردو میں رومانوی افسانوں کا رواج ہو چکا تھا. یہ بحث طلب مسئلہ ہے کہ افسانہ نگاری کے اس رنگ کا اثر پریم چند پر کس قدر رہا۔

پریم چند نے راجپوتی شان کے تذکرے کئے ہیں "گوشۂ عافیت" کی "فضا"، "سر پر غرور" کے کردار اور "راجپوت کی بیٹی" اس کی چند مثالیں ہیں۔ انھوں نے ایسے کردار بھی ڈھالے ہیں جو فوق البشری طاقت کے ساتھ زندگی کی ساری راحتوں پر لات مار کر کسانوں اور مظلوموں کے دُکھ درد میں شریک ہوتے ہیں طعن و تشنیع سے بے پروا ہو کر سماجی خرابیوں سے لڑتے ہیں اور کسی قسم کی ذہنی اور جسمانی ضرب ان کے ماتھے پر شکن نہیں لا سکتی یہاں ایسی انفرادی ہیرو کا کردار اُبھر آتا ہے۔ جو رومانویت کے الفاظ میں انسان کامل کہا جا سکتا ہے۔

لیکن پریم چند کی رومانویت انھیں بہیمانہ طاقت کی پرستش کے بجائے انسان دوستی کے آدرش کی طرف لے جاتی ہے. یہ انسان دوستی ان کے ہاں داخلیت کے دائرے کو وسیع کر دینے سے پیدا ہوتی ہے. جب فرد کی خواہش، اس کی مسرت اور آرزومندی اس کی ذاتی اور نجی ضرورت نہیں رہتی بلکہ کائنات کے غم سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے وہ دوسروں کی آنکھوں سے آنسو بہاتا ہے اور دوں کی مسرت میں اپنی مسرت محسوس کرتا ہے۔

یہ کارنامہ محض تاریخی نہیں ہے آج بھی اس کی عملی اہمیت ہے آج کے ادیب اور افسانہ نگار کا موضوع روز بروز شہروں کی زندگی اور ڈرائنگ روم کے دائرے میں سمٹتا چلا جا رہا ہے. اور ہمارے افسانے اس حقیقی اور مخصوص زندگی کے نشانات سے عاری ہوتے جا رہے ہیں جن پر

ہندوستانی سماج کی چھاپ ہے اس سے یہ مراد نہیں ہے کہ ہندوستان کا سماج الگ کسی دوسرے خطے میں آباد ہے لیکن اس کے بنیادی جوہر ہیں اس کی اپنی خصوصیات ہیں

پریم چند کا یہ عظیم ورثہ ہے۔ انھوں نے ذہنی اُفق اور ادبی میدان کو جو وسعت بخشی تھی اسکو وسیع تر کرنا ہمارے ادیبوں کا فریضہ ہونا چاہیئے۔ پریم چند کی انفرادیت اسی لئے رتیکھی، نمائندہ اور بھرپور رہے کہ اس میں ہندوستانی سماج کا آہنگ ہے۔ اس کے علاوہ انھوں نے اپنے پیشروؤں اور بہت سے معاصرین کے برخلاف دیہاتوں کے بارے میں شاعری نہیں کی ہے انھیں فطرت کے حسین نظاروں اور وجد آفریں نغموں کی آماجگاہ نہیں بنایا ہے نہ انھیں صرف ایک انقلابی فوج کا کیمپ بنا کر پیش کیا ہے وہ اس کے دکھ درد، خوشی اور مسرت سبھی ہنگاموں کی عکاسی کرتے ہیں اور اس وسیع صحت مند اور ہمہ گیر زندگی کو ہمارے سامنے ایک بار پھر اسی طرح حقیقی بنا دیتے ہیں۔

پریم چند کے ورثے کا یہ دوسرا بنیادی عنصر ہے انھوں نے اپنی باتیں سپاٹ اور بے نمک تقریروں کی شکل میں بہت کم کہی ہیں۔ ان کے کردار عام طور پر اپنے کمزور لمحوں ہی میں تقریریں کرتے ہیں، وہ اچھی طرح جانتے ہیں کہ خیال یا اچھے سے اچھا جملہ بھی زندگی کا نعم البدل نہیں ہو سکتا اسی لئے ان کی توجہ سب سے زیادہ اس بات پر رہتی ہے کہ ان کے کردار نمائندہ ہوں اور ان کی سرگزشت کی ایک سماجی اہمیت ہو، ان کا پیغام اور عندیہ الفاظ سے زیادہ واقعات کے روپ میں ظاہر ہوتا ہے۔

پریم چند کی کہانیاں خیال اور عمل کا ایک خوشگوار امتزاج ہیں۔ پریم چند کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے محض ہماری سماجی زندگی کے پیش کر دینے پر اکتفا نہیں کیا ہے بلکہ اس سماجی زندگی کے زاویے اور گوشے اس طرح چنے ہیں کہ ان کے بنیادی نقطہ نظر کی پوری طرح

عکاسی بھی ہو سکے ان کا تاثر ذاتی جذبہ نہیں ہے بلکہ زندگی کے واقعے سے پیدا ہونے والا نتیجہ ہے جزوی حقیقت اور ہمہ گیر نقطہ نظر کا یہ امتزاج ان کے افسانوں کو ادبی شاہکار کی حیثیت دیتا ہے۔

درصل افسانہ بھی کسی دوسرے ادبی شاہکار کی طرح ایک ہشت پہلو نگینہ ہے جس میں خیال اور واقعہ، تعمیم اور تخصیص، دوامی قدریں اور ہنگامی لمحات کچھ اس طرح ایک دوسرے سے مل جل کر ایک ہو جاتے ہیں کہ انھیں جدا نہیں کیا جا سکتا۔ اگر پریم چند نے کسانوں اور زمینداروں کی لڑائیوں ہی کی نمائندگی کے لئے افسانے لکھے ہوتے تو یقیناً ان کا دائرہ محدود ہوتا اور ان کی کہانیوں میں تبلیغ کا جوش تو ضرور ہوتا مگر زندگی کی تابناکی اور لطافت نہ ہوتی۔ پریم چند کے لئے کسانوں کا دکھ ایک محدود اور مستقل بالذات شئے نہیں ہے وہ مطالعۂ کائنات کا ایک جزو ہے جس کی مدد سے انھوں نے اپنے نقطۂ نظر کی تشکیل کی ہے۔ وہ ہر معمولی واقعے میں بنیادی آویزش کی پرچھائیاں دیکھتے ہیں اور ہر آویزش میں کائنات کے دکھ درد کے مختلف اجزا کا پتہ لگاتے ہیں۔ اس لئے دیہات کی فضا نچلے متوسط طبقے کی کشاکش، شہر میں مظلوم اور ظالم کی آویزش، صنعتی دور کی آمد آمد اور اس کی اقتصادیات زدہ قدروں کا رواج۔ یہ سب چیزیں ان کے نزدیک الگ الگ وحدتیں نہیں ہیں بلکہ ایک فکری وحدت اور ایک سماجی آہنگ کے مختلف اجزاء ہیں۔

پریم چند کے نقطۂ نظر کی کمزوریوں کی طرف اشارہ کیا جا سکتا ہے۔ انسان دوستی کے اس تصوراتی زاویۂ نظر کو بہت کچھ ماورائی اور ناقابل عمل قرار دیا جا سکتا ہے لیکن اس سے پریم چند کی مجموعی فکر کا کوئی نقص ظاہر نہیں ہوتا۔ پریم چند اپنے ہم عصر عظیم فن کاروں کی طرح

بیسویں صدی کی میکانکی مادیت کے طوفان سے غیر مطمئن تھے وہ بھی و آن گو، گوگان، ٹالسٹائی اور رمبو کی طرح شہری تہذیب، اعصاب شکن ہیجان اور غیر انسانی قدروں کے قائل نہ تھے وہ انسانی رشتوں کو دولت کی ترازو کی نذر نہ کر سکے، کبھی مشینوں کے شور اور تہذیب کے ہنگاموں میں انسان اور فرد کی آواز سے غافل نہ ہو سکے۔ ممکن ہے آج بہت سے لوگ ان کے پیش کردہ حل سے متفق نہ ہوں خود ان کی آخری ایام کی کہانیوں میں ان کا سماجی شعور زیادہ عملی، زیادہ تیکھا اور کچھ حد تک تلخ نظر آتا ہے لیکن یہ طے ہے کہ پریم چند نے ان عظیم انسانی قدروں کی حمایت کی جو انسانیت کا ماحصل ہیں۔

پریم چند انسان کو بلند قامت اور سر بلند دیکھنا چاہتے ہیں۔ مساوات اور آزادی کے نغمے ان کے ہاں بار بار سنائی دیتے ہیں۔ عورتوں اور بیواؤں پر سماجی جبر کے خلاف، غلامی اور مذہبی عصبیت کے خلاف مشینی دور میں انسان کے انفرادی دکھ درد کی طرف بے توجہی کے خلاف ان کی آواز ہمیشہ بلند ہوتی رہی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ ان کی آواز میں کہیں تیکھا پن زیادہ ہے اور کہیں کم۔

پریم چند کی وراثت ان کی وہ عظیم محبت ہے جو انھیں ہمارے عوام سے ہے، کسانوں اور عام انسانوں کے لئے ان کے دل میں جو درد ہے وہ ان کے قلم سے ٹپکا پڑتا ہے انھوں نے عوام کے بارے میں رحم اور ہمدردی کے ساتھ گیت گانے کی بجائے ان سے اپنا رابطہ قائم کیا ہے۔ ان کے درمیان رہ کر ان کی زندگی کا مطالعہ کیا ہے۔ ان کے ماتھے کے شکن، ان کے گیتوں کی لے، ان کے کھیت اور کھلیانوں کی مہک اور ان کے کچے جھونپڑوں کی باس ـــــ سبھی ان کی کہانیوں میں بسی ہوئی ہے۔ ایک خط میں انھوں نے جزئیات نگاری اور منظر کشی کے اس فن کو اس طرح کچھ ان سے ملتے جلتے الفاظ میں بیان کیا ہے۔

"اگر آپ دیہات کے کسی گھر کا نقشہ کھینچ رہے ہیں تو جب تک آپ کے افسانے میں گوبر کی بو، اور بھوسے کی خشکی پڑھنے والے کو محسوس نہ ہو اس وقت تک یہ منظر کشی کامیاب نہیں کہی جاسکتی۔"

حقیقت نگاری اور ارضیت کے گہرے شعور کے ساتھ نگارش میں دلچسپی اور خوبصورتی پیدا کرنے میں پریم چند کا یہ کارنامہ بڑا اہم ہے۔ میر امن، سرسید احمد خاں اور نذیر احمد گو پریم چند سے پہلے ہی سیدھی سادی نثر نگاری کی داغ بیل ڈال چکے تھے اور سادگی اور پرکاری کا خوبصورت سنگم بنا چکے تھے پھر بھی افسانہ نگاری کے میدان میں کسی نے سادگی اور روزمرہ کی زندگی کے حسن کو اس شدت اور ریا کی کے ساتھ محسوس نہیں کیا تھا۔ پریم چند اس دور میں افسانہ نگاری کر رہے تھے۔ جب ہمارے انشا پرداز آراستہ عبارت، تشبیہ و استعارہ کی چاشنی اور ماورائی اُلجھے ہوئے فلسفی کرداروں کے چکر میں پڑے ہوئے تھے ان کے کردار سوچتے بہت تھے اور کرتے دھرتے بہت کم تھے۔

پریم چند نے جرأت اور ہمت کے ساتھ فکر محض کے مرغولوں میں چھپے ہوئے ادبوں کے سامنے زندگی۔ متلاطم اور موجزن زندگی کا دروازہ کھول دیا وہ صرف خیال اور اس کی آرائش لے کر نہیں آئے تھے۔ ان کے پاس کوئی ماورائی جادو، کوئی جدید سے جدید تر مغربی موضوع سخن بھی نہ تھا لیکن ان کا چونکا دینے والا حربہ حقیقت نگاری اور سادگی تھی۔

مغرب میں حقیقت نگاری کے نام سے جو تحریک چلی تھی اس کے زیر اثر ہمارے ہاں بھی حقیقت نگاری کو بہت کچھ تاریکی، اداسی اور لاطائل تفصیل پسندی کا مترادف سمجھا جانے لگا لیکن پریم چند کی حقیقت نگاری کتابوں کی بجائے عملی زندگی کی حقیقت سے پیدا ہوئی تھی۔ اسی لئے ان کے پاس اپنے خیالات کے لئے صرف ایک دلیل ہے حقیقت اور عمل کی دلیل۔

ان کے تاثر محض داخلی اور انفرادی پسندیدگی اور ناپسندیدگی کا نتیجہ نہیں ہیں بلکہ واقعات کے بے کم و کاست بیان سے پیدا ہوتے ہیں۔

اسی حقیقت نگاری کے ضمن میں ایک اور بات آتی ہے یہ ان کی کردار نگاری کے بارے میں ہے۔ افسانے کو عام طور پر حقیقت کے متضاد معنوں میں استعمال کیا جاتا رہا ہے لیکن یہ بھی درست ہے کہ افسانے اور ناول سے زیادہ ادب کی کوئی دوسری صنف حقیقت سے قریب تر نہیں ہے، افسانہ انسانوں کی سرگزشت ہے اور اس سرگزشت کے سہارے افسانہ نگار زندگی پر تنقید اور اپنے نقطۂ نظر کی تعمیر کرتا ہے۔

ظاہر ہے کہ انسانوں کی یہ سرگزشت اسی وقت حقیقی اور پُراثر ہو سکتی ہے جب اس کے کردار حقیقی ہوں اور اپنی الگ ہستی رکھتے ہوں۔ وہ افسانہ نگاروں کے ہاتھ کی کٹھ پتلیاں ہونے کی بجائے خود اپنے ذہن ساتھ لائے ہوں اور ان کے ذہن ان کے اپنے ماحول کی پیداوار ہوں۔ اسی لئے سر والٹر اسکاٹ نے ایک مرتبہ کہا تھا کہ میں ناول کے واقعات کی تشکیل خود نہیں کرتا۔ میں تو صرف نمائندہ کرداروں کی تخلیق کرتا ہوں پھر وہ کردار جہاں چاہتے ہیں مجھے لیجاتے ہیں۔

چونکہ اس قسم کے نمائندہ اور جیتے جاگتے کردار عام انسانوں کے مجمع سے پریم چند ہی نے پیدا کئے ہیں اس لئے ہم انھیں بھی پریم چند کے ورثہ میں شمار کریں گے، ہوری، گوبر، جھنیا، سکینہ، گائتری، نمک کا داروغہ، شطرنج کے کھلاڑی اور ٹھاکر بجن سنگھ، نہ جانے کتنے ہی ایسے جیتے جاگتے کرداروں کے نام گنائے جا سکتے ہیں۔ ان میں سے کسی ایک کے بارے میں بھی یہ نہیں کہا جا سکتا کہ وہ صرف پریم چند کے ہاتھ کی کٹھ پتلی ہے یا ان کے خیالات کو خام اور بالواسطہ طریقے پر دہرانے کا ایک بہانہ ہے۔

ظاہر ہے کہ اس قسم کے کرداروں کو پوری انفرادی نوک پلک اور اجتماعی آہنگ کا نمائندہ بنا کر پیش کرنا صرف اس وقت ممکن ہے، جب افسانہ نگار کا ارد گرد کی زندگی سے گہرا ربط ہو اور وہ اس کی حرکت، جمود اور ردِ عمل پر قدرت رکھتا ہو اسی وقت وہ زندگی کی حقیقی تصویریں پیش کر سکے گا۔ اور اپنے کرداروں کو جاندار اور زندہ جاوید بنا سکے گا اور اگر اس کا پیغام سچا ہو اور زندگی کا مطالعہ گہرا ہے تو حقیقی زندگی کے ان افسانوی اجزا سے اس کا پیغام اور نقطۂ نظر ایک بے ساختہ تاثر کی شکل میں ہر قاری کے دل پر مرتسم ہو گا۔

آج پریم چند کے ورثے کا اہم ترین جزو یہی ہے کہ زندگی سے ہمارے ادیبوں اور افسانہ نگاروں کا رابطہ زیادہ گہرا زیادہ قریبی اور زیادہ دیرپا ہو وہ عوام سے ذہنی طور پر ہی محبت کرنا نہ سیکھیں بلکہ ان میں جا کر ان کے شانہ بشانہ دکھ سکھ بھوگیں، ان کی زندگی کا مطالعہ کتب خانوں کے میناروں یا کتابوں کے دریچوں سے نہیں بلکہ ان کے کھیتوں اور کھلیانوں میں، ان کے گھروں اور آنگنوں میں جا کر کریں۔ تبھی ان کے کردار زیادہ حقیقی ہوں گے اور صرف ان کے اپنے خیالات کے بھدے پرچارک بننے کی بجائے زندگی کے مظہر بنیں گے اور تبھی ہمارا ادب صرف کھوکھلے نعروں اور میکانکی یکسانیت کا ادب بننے کے بجائے تنوع، رنگا رنگی اور حقیقی حسن سے آشنا ہو گا۔

اس کے یہ معنی ہرگز نہیں ہیں۔ کہ ہمارے سارے ادیب شہری زندگی سے منھ موڑ کر دیہات اور قصبات میں جا بسیں لیکن یہ ضرور ہے کہ ادب کو نئی وسعت دینے اور فن کو فکری بالیدگی سے روشناس کرنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ ہمارا فن کار پریم چند کے اس ورثے کی روشنی میں نئی منزل کی طرف قدم بڑھائے۔

سنہ ۱۹۵۳ء

مرزا رُسوا کی شخصیت

"امراؤ جان ادا" کے مصنف کے بارے میں ہمارا علم بڑا محدود ہے، جو شخص اودھ کی سماجی زندگی کے اس قدر متنوع اور مختلف پہلوؤں کو یکساں طور پر پوری طاقت اور شدت کے ساتھ پیش کر سکے، یقیناً اس کے مشاہدے اور تجربات کا میدان بھی بڑا وسیع ہوگا، اس میں شک نہیں کہ امراؤ جان ادا تاریخ نہیں ناول ہے اور اس کی حقیقت کی پرچھائیاں افسانوی انداز میں نظر آتی ہیں لیکن بہت کم لوگوں کو معلوم ہے کہ مرزا رسوا کی شخصیت اور اُن کی زندگی بھی انھیں افسانوی پرچھائیوں سے تعمیر ہوئی ہے۔

تعجب اور افسوس کی بات ہے کہ عہد جدید نے اُن کے عظیم شاہکار "امراؤ جان ادا" کا صحیح ادبی مقام پہچاننے کے باوجود مصنف کے سوانح حیات کے بارے میں کچھ توجہ نہ کی۔ میں نے جو معلومات فراہم کی ہیں اُن کے ذرائع محدود ہیں۔ ان میں سے کچھ باتیں پرانے لکھنؤ اور اس کی ادبیات سے دلچسپی رکھنے والے حضرات سے دستیاب ہوئی ہیں اور کچھ قدیم اُردو جرائد کے فائلوں سے۔ یہ معلومات انتہائی تشنہ ہیں اور تصویر کی محض کچھ جھلکیاں پیش کرتی ہیں۔ مجھے امید ہے کہ کچھ عرصے میں میں اس تصویر کو زیادہ واضح اور مکمل صورت میں پیش کر سکوں گا۔

مرزا رسوا کا اصل نام مرزا محمد ہادی تھا اور یہ بات یاد رکھنے کے قابل ہے کہ رسوا

ان کا تخلص بھی نہ تھا۔ انھوں نے غزلوں میں مرزا تخلص کیا ہے لیکن اُس دور کی تہذیب اور دستورِ اخلاق کے لحاظ سے "امراؤ جان ادا" ناول لکھتے ہوئے اُسے انھوں نے اپنے نام سے منسوب کرنا مناسب نہ سمجھا اور ایک فرضی نام مرزا رسوا اختیار کیا۔ لیکن یہ بات بہت جلد معلوم ہوگئی کہ یہ ناول مرزا محمد ہادی کی تصنیف ہے اور اس کے بعد وہ رسوا ہی کے نام سے مشہور ہو گئے۔ اس بات کی شہادتیں موجود ہیں کہ مرزا نے مرزا رسوا کے نام سے ایک فرضی کردار ایجاد کرنے کی کوشش کی تھی۔ امراؤ جان ادا کے بعد ان مرزا رسوا کی داستان انتقاماً امراؤ جان ادا کے فرضی نام سے لکھی گئی اور "نالۂ رسوا" کے نام سے چھپی۔

اس سے ظاہر ہے کہ امراؤ جان ادا اور مرزا رسوا دونوں ابتداءً فرضی کردار تھے۔ بعد کو رسوا مرزا محمد ہادی کا تخلص قرار پا گیا، اور امراؤ جان ادا کو لوگوں نے ایک تہذیب یافتہ اور تعلیم یافتہ طوائف سمجھ کر مرزا رسوا کی داستان کو اس کی تصنیف قرار دے دیا اور اس افسانے کی بنا پر مرزا محمد ہادی رسوا کے بارے میں مختلف روایتیں ایجاد کرلیں۔ مثلاً یہ کہ وہ ایک فرانسیسی عورت کے عشق میں بے قرار رہتے تھے جو انھیں چھوڑ کر فرانس چلی گئی تھی اور واپس آنے کا وعدہ کر گئی تھی۔ ان افسانوں کی حقیقت اس قدر ہے جتنی خود امراؤ جان ادا کی۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ لوگوں نے افسانے پر حقیقت کا گمان کرلیا۔ مشہور ہے کہ لوگ جارج ایلیٹ کی رمولا کو حقیقی کردار سمجھ کر فلورنس میں اس کا مکان ڈھونڈا کرتے تھے۔ اُردو ادب کی تاریخ میں یہ بھی کوئی نئی بات نہیں ہے کہ کسی مصنف نے دستورِ تہذیب کے لحاظ سے ناول اور افسانوں کو اپنے نام کی بجائے فرضی نام سے لکھا ہو۔ امانت لکھنوی نے اندر سبھا کی تصنیف میں استاد کے تخلص سے کام لیا ہے اور اسے اپنے نام سے منسوب نہیں کیا۔ حالانکہ آخر میں یہ پردہ اُٹھ گیا۔

بچپنے ہی میں مرزا کے سر سے والدین کا سایہ اٹھ گیا تھا۔ چچا اور چچی نے اُن کی پرورش

کی نگران دونوں بزرگوں کا بھی انتقال ہوگیا اور مرزا تنہا رہ گئے۔ اس زمانے میں اسکول میں پڑھتے تھے، عسرت کے باوجود تعلیم ترک نہ کی اور حاضری جاری رہی۔ پڑھتے رہے اور اسباب خانہ داری فروخت کر کے بسر کرتے رہے۔ مرزا کے ایک قریبی دوست سید افتخار حسین صاحب نے لکھا ہے کہ ایک میم صاحب اُن کی چچی کے ہاں آیا کرتی تھیں جو بعد کو لکھنؤ سے باہر چلی گئی تھیں، اُن کو جب مرزا کا حال معلوم ہوا تو انھیں بہت رنج ہوا اور انھوں نے کچھ مدد کرنا چاہی مگر مرزا کی غیرت نے قبول نہ کیا وہ وقتاً فوقتاً لفافے میں رکھ کر کچھ نوٹ بھیج دیا کرتی تھیں۔ مگر کبھی اپنا نام و پتہ نہیں لکھا کہ مبادا مرزا واپس کردیں۔ اس طرح مرزا نے انٹرنس کا امتحان پاس کیا۔ فرانسیسی خاتون کا جو قصہ مرزا کے نام سے منسوب کیا جاتا ہے ممکن ہے وہ اسی واقعے کا عکس ہو اور اس میں شک نہیں کہ جب مرزا نے امراؤ جان ادا کے نام سے فرضی مرزا رسوا کی کہانی لکھی تو اس کی ترتیب میں یقیناً اس حادثے کا شدید عکس رہا ہوگا۔

انٹرنس کے بعد مرزا نے کل اثاثہ فروخت کر کے کتابیں خریدیں اور ضروری اشیاء فراہم کر کے رڑکی کالج میں داخل ہوگئے اور اوورسیری کا امتحان پاس کر کے، کوئٹہ میں تعینات ہوئے۔ ستّر روپیہ تنخواہ اور بیس روپیہ الاؤنس ملتا تھا۔ مرزا کی اس دور کی زندگی کا عکس اُن کے ناول شریف زادہ میں ملتا ہے اور مرزا جعفر حسین کا کردار حقیقی ہے۔

مرزا کا خرچ نہایت محدود تھا لہٰذا نوّے روپیہ ماہوار میں روپے پس انداز ہونے لگے۔ اسی اثناء میں سائنس کا شوق پیدا ہوا۔ مرزا کی شخصیت میں یک طرفی اور یک جہتی بے انتہا تھی ان کا انداز فکر بڑا اروالوی تھا، وہ جس جذبے کا شکار ہوتے تھے اسے انتہا تک پہنچا دیتے تھے لہٰذا سائنس کے شوق میں چھ مہینے کی چھٹی لی اور لکھنؤ چلے آئے۔ یہاں پسماندہ روپے سے بمبئی سے سائنس کے آلات منگائے۔ سید افتخار حسین نے مرزا کے مطالعہ کا حال اس طرح بیان کیا ہے:-

دال چاول، گھی لکڑی خرید کر مکان میں رکھی اور دروازہ مقفل کرلیا۔ صرف بہشتی اور مہتر کے آنے پر کھلتا تھا۔ جب بھوک نے ستایا، کھچڑی چڑھادی جیسی بُری بھلی پکی کھالی؟ چھ مہینے اسی استغراق کے ساتھ سائنس کا مطالعہ جاری رہا۔ چھٹی ختم ہوئی تو استعفٰے بھیجدیا۔

جب سارا پس ماندہ روپیہ ختم ہوگیا تو مجبورًا دروازہ کھلا اور ملازمت کی تلاش ہوئی کرسچین کالجیٹ اسکول میں جو اب لکھنؤ کرسچین کالج ہے آچلیس روپے ماہوار پر ہیڈ مولوی مقرر ہوئے بعد کو پرائیویٹ طور پر ایک ٹیچر کی حیثیت سے پنجاب یونیورسٹی سے ایف اے اور بی۔ اے کے امتحانات پاس کئے۔

ان کے بی۔اے پاس کرنے کا ایک لطیفہ مشہور ہے۔ اس زمانے میں انگریزی دانی اس قدر عام نہیں ہوئی تھی اور بی۔اے کی ڈگری ایک کارنامہ سمجھی جاتی تھی۔ ایک مسلمان صاحب سے کسی محفل میں ملاقات ہوئی۔ یہ حضرت یو۔پی میں پہلے مسلمان گریجویٹ تھے اور سرسید احمد خاں نے انھیں مبارک باد کا تار بھی بھیجا تھا، مرزا سے کہیں کج بحثی ہوئی انھوں نے طنزاً کہا کہ مرزا صاحب بی۔اے کرنا کوئی کھیل نہیں ہے" وغیرہ وغیرہ مرزا کو جوش آگیا دو چار ہجویہ شعر ان کے حسب نسب کے بارے میں کہے اور خود بی اے پاس کرنے کا تہیہ کرلیا۔

مرزا صاحب بی۔اے کا پرائیویٹ امتحان دینے لاہور پہنچے مگر قیام کا کوئی انتظام نہیں تھا۔ مرزا صاحب کا بیان تھا کہ جب اسٹیشن پر پہنچے اور تانگے والے نے پوچھا کہ صاحب کہاں لے چلیں تو خیال آیا کہ ٹھہرنے کا کوئی انتظام تو کیا ہی نہیں ہے۔ کہا بازار لے چلو جب تانگہ بازار سے گزر رہا تھا تو طوائفوں کے کوٹھے نظر پڑے۔ مرزا نے سامان اتروا کر ایک کوٹھے کی راہ لی طوائف نے جو دیکھا کہ ایک صاحب مع بستر اور ساز و سامان چلے آتے ہیں تو اس نے حال پوچھا جب اُسے یہ معلوم ہوا کہ بی۔اے کا امتحان دینے کی غرض سے آئے ہیں تو اس نے اپنے ہاں ٹھہرالیا،

جب تک وہاں قیام رہا اُس نے گانا بجانا موقوف کر دیا کہ ان کی پڑھائی میں خلل نہ ہو، بیحد خاطر تواضع کی اور جب چلتے وقت مرزا نے کچھ معاوضہ دینا چاہا تو اُس نے نہایت سختی سے انکار کیا۔ مرزا ایک سو ساٹھ روپے اُس کے بستر پر پھینک کر چلے آئے۔

بی۔اے پاس کرنے کے بعد مرزا ہیڈ مولوی سے باقاعدہ ٹیچر ہو گئے۔ مرزا کی انگریزی کی استعداد بہت اچھی تھی۔ چنانچہ افتخار حسین صاحب لکھتے ہیں کہ جب میں کالج میں تھا تو فارسی کورس کا جو انگریزی ترجمہ مرزا نے شائع کیا تھا وہ بہترین ترجمہ سمجھا جاتا تھا۔ مرزا ترقی کرتے کرتے ۳۰۰ روپیہ تنخواہ پانے لگے۔ نہ جانے کس وجہ سے قرضدار ہو گئے تھے، اس لئے آدھی تنخواہ اس قرضے کی ادائیگی میں چلی جاتی تھی۔ کرائے کا مکان کالج کے قریب تھا جو اب بھی موجود ہے دو بیویاں تھیں اور ایک لڑکا تھا۔

مرزا کی دوسری شادی کا قصہ بھی بڑا ہی دلچسپ ہے۔ ان کی دوسری بیوی نہایت مالدار اور لکھی پڑھی تھیں۔ قدیم بیگمات اودھ کی تہذیب اور رسم و رواج کی قائل تھیں۔ ان کی جائداد بھی کافی تھی اور مال و دولت بھی۔ خود پروفیسر مسعود حسن رضوی کا بیان ہے کہ ایک وسیع اور شاندار مکان میں مرزا صاحب سے ملاقات ہوئی جو راجہ کے بازار میں تھا۔ اس کا بڑا شاہی پھاٹک تھا اور مکان بھی انتہائی پرفضا تھا، یہ مرزا صاحب کا اپنا مکان تھا اُس وقت تمام جائداد اور اثاثہ ختم کر چکنے کے بعد وہی ایک مکان رہ گیا تھا

مرزا کو جہیز میں اثاثہ اور جائداد کے علاوہ سواری کے لئے ایک گھوڑا بھی ملا تھا اس کے علاوہ جمعرات کے روز ان پر سے صدقہ اتارا جاتا تھا۔ اس کی صورت یہ ہوتی تھی کہ سسرال سے ایک ماما ایک خوان میں ضروری سامان لے کر آتی تھی بھجنگے اور کوے بھی ہوتے تھے۔ مرزا صاحب کلاس میں پڑھا رہے ہیں وہ مع ساز و سامان کے اندر چلی آئی۔ مرزا صاحب نے کتاب اُلٹ کر

میز پر رکھ دی اور لڑکوں سے کہا "دو منٹ ٹھہر جائیے، میرے اوپر سے ذرا صدقہ اتر جائے"۔ کرسی ذرا الگ کرلی اور ماما نے پہلے بھینگے مٹھی میں پکڑ کر اُن کے سر کے چاروں طرف گھمائے تصدق کئے اور چھوڑ دئے۔ وہ تمام رسوم ادا کر چکی تو مرزا صاحب نے کتاب کھولی اور جہاں سے چھوڑا تھا اس سے آگے پڑھانا شروع کیا۔

مرزا نے کسی عالم میں بھی روپیہ کی پروا نہیں کی۔ کرسچین کالج کی ملازمت سے چھٹی لیکر حیدر آباد چلے گئے، وہاں کافی مرفہ الحال ہو گئے تھے۔ چنانچہ جب وہاں سے واپس ہوئے ہیں تو سیکنڈ کلاس میں آئے اور بڑے اہتمام سے رکاب گنج کی ہوادار منزل میں مقیم ہوئے۔ پروفیسر مسعود حسن رضوی کا بیان ہے کہ جب وہ اور مرزا مصطفی مرحوم ان سے ملنے ہوادار منزل پہنچے تو بالائی منزل میں مقیم تھے۔ بڑا وسیع کمرہ تھا، ایک کونے میں ٹاٹ بچھا ہوا تھا اور اس پر مرزا بیٹھے ہوئے تھے دو دریاں اس کے برابر غالباً آنے جانے والوں کے لئے بچھا دی گئی تھیں۔ حیدر آباد سے واپس آنے کے تھوڑے ہی عرصے بعد کا یہ نقشہ کافی عبرت ناک ہے۔

مرزا حیدر آباد گئے تو اپنی جگہ عارضی طور پر کسی اور صاحب کو مقرر کرا گئے۔ انھوں نے چھ مہینے میں کچھ ایسی چال چلی کہ مرزا کی نوکری جاتی رہی اور اُن کا تقرر ہو گیا اور انھوں نے پچاس روپیہ ماہوار قبول کر لئے۔ جب مرزا کو پتہ چلا تو لکھنؤ آئے۔ پرنسپل نے کہا کہ اگر آپ اس جگہ پر آنا چاہتے ہیں تو ہم پچاس روپیہ ماہوار سے زیادہ نہ دیں گے۔ مرزا نے پچاس روپے ہی قبول کر لئے اور ان کی تنخواہ سو سے گھٹ کر پچاس رہ گئی۔

پچاس روپیہ ماہوار تنخواہ سے قرضے کی ادائیگی کی رقم نکال کر جو کچھ بچتا تھا اُس میں سارا خاندان گزر بسر کرتا تھا۔ مرزا کی حالت کا اندازہ اس سے کیا جا سکتا ہے کہ علم ہیئت پڑھنے کا شوق تھا، خود پڑھتے تھے اور نئی نئی صورتیں نکالتے تھے۔ ایک بار ایک قاعدہ ایجاد کیا اور افتخار حسین خاں

کو بتایا انھوں نے اس سے بہتر ایک قاعدہ بنایا جو ڈفرنشل کیلکولس کا تھا۔ مرزا نے پوچھا یہ کس کتاب سے حاصل کیا۔ انھوں نے نام بتایا مرزا نے نوٹ کر لیا اسی طرح علم ہیئت اور سائنس کی مختلف کتابوں کے نام وقتاً فوقتاً نوٹ کرتے رہے، تنخواہ ملی تو پچیس روپے قرض کے نکل گئے۔ باقی پچیس کی کتابیں خریدلیں چار روپے کتب فروش کے ادھار کرلئے۔ گھر آئے تو بیوی نے تنخواہ کا حال پوچھا سارا حساب بتادیا اور کہنے لگے خدا نے رزق کا وعدہ کیا ہے دے گا،، اس وقت کتابوں کی ضرورت تھی لے آیا، مرزا کی غیرت، یہ بھی گوارا نہ کرسکتی تھی کہ کسی سے کتابیں بھی مستعار لیں۔

اب لگے ہاتھوں رزق کا حال بھی سن لیجئے۔ اپنے ایک عزیز شاگرد کے مکان پر رات کے دو بجے کے قریب پہنچے، دستک دی۔ ان کے والد چونکہ طبابت بھی کرتے تھے۔ لہذا یہ سمجھے کہ خدانخواستہ مرزا صاحب کے ہاں کسی کی طبیعت خراب ہے۔ باہر آئے تو ماجرا پوچھا۔ مرزا صاحب نے نہایت بے تکلفی سے کہا کہ ہمارے ہاں تین دن سے کھانا نہیں پکا تھا آج کہیں سے کچھ انتظام ہو گیا بیگم نے کہا کہ لاؤ میٹھے چاول ہی پکالیں خیال آیا کہ ہمارا شاگرد میٹھے چاول بڑے شوق سے کھاتا ہے لاؤ اسے بھی بلا لائیں، اسی کو بلانے چلا آیا۔ مرزا کی لاابالی طبیعت اس بات کے اعتراف میں کوئی عار محسوس کرتی تھی کہ ان کے ہاں کھانا نہیں پکا ہے لیکن دوسروں کے آگے ہاتھ پھیلانا اُن کی غیرت کے خلاف تھا۔

اسی طرح کرسچین کالجیٹ اسکول کا ایک قصہ ہے، ایک روز بہت خوش خوش کلاس میں آئے لڑکوں نے پوچھا تو کہنے لگے آج ہم بہت خوش ہیں۔ اللہ تعالیٰ بڑا مسبب الاسباب ہے۔ کئی روز سے ہمارے ہاں کھانا نہیں پکا تھا۔ کل چھا دیو پرشاد ناول فروش (جو لکھنؤ کے مشہور کتب فروش تھے) مل گیا کہنے لگا آج کل جاسوسی اور خونی ناولوں کی بہت مانگ ہے۔ خونی قاتل، خونی عاشق وغیرہ نکل چکے ہیں۔ آپ "خونی چور" لکھ دیجیئے، میں نے کہا لکھ تو دوں گا مگر سو روپیہ لوں گا، وہ راضی ہو گیا۔ میں نے کل لکھنا شروع کیا۔ رات بھر لکھا، صبح اس کو ناول کا مسودہ دے کر اور روپیہ

لے کر آ رہا ہوں۔

مرزا کی عسرت تنگ دستی اور لاابالی پن کا یہ واقعہ مثال کی حیثیت رکھتا ہے۔ اپنے ایک دوست کے ساتھ علم ہیئت کی ایک کتاب خریدنے چوک کے کسی کباڑیئے کے یہاں جا رہے تھے۔ راستے میں ایک دوست ملے۔ انھوں نے خیریت پوچھی۔ مرزا نے رسمًا جواب دیا۔ انھوں نے کہا لڑکا تو اچھا ہے؟ مرزا نے کہا "وہ کہیں چلے گئے ہیں" پوچھا کیوں؟ کہنے لگے کہ وہ اپنے اخراجات کے لئے زیادہ چاہتے تھے میں کفیل نہ ہو سکا اس لئے انھوں نے میرے ساتھ رہنا پسند نہ کیا اور چلے گئے"۔ پوچھا کہ کسی سے دریافت کیا؟ کہنے لگے دو ایک صاحبوں سے کہا تھا"، ان کے دوست حیرت سے ان کا منھ تکنے لگے کہ دو مہینے سے برابر روزانہ ملاقات ہوتی تھی۔ پھر بھی مرزا نے اس واقعے کا ذکر ان سے نہ کیا تھا۔

مرزا کے ذوق شوق کا عجیب عالم تھا۔ کبھی ایک طرزِ زندگی کی طرف رجحان ہوتا تھا کبھی دوسرا، اور جس طرف رغبت ہوتی تھی بے پناہ ہوتی تھی۔ جب تک اس شئے کا ذوق شوق رہتا دوسری تمام چیزوں سے توجہ ہٹ جاتی تھی۔ کبھی مذہبیات کا زور شور رہا تو اس قدر کہ مناظرے کرنے لگے اور اصول مناظرہ پر ایک رسالہ بھی تصنیف کیا۔ اسی زمانے کا تذکرہ ہے کہ پنجشنبہ کے روز کسی صاحب کو گولہ گنج میں ملے، انھوں نے دریافت کیا کہ مرزا صاحب کہاں سے تشریف لا رہے ہیں"۔ مرزا صاحب نے نہایت خفگی سے جواب دیا "کہاں سے کیا معنی؟ حضرت آج نوچندی جمعرات ہے۔ آج اس وقت بھلا میں سوائے درگاہ حضرت عباس کے اور کہاں سے آ سکتا ہوں"، گویا کوئی اور امکان سرے سے ہو ہی نہیں سکتا، حالانکہ جب رنگ رلیوں کا زمانہ تھا تو سارا وقت طوائفوں اور ارباب نشاط کے درمیان گزرتا تھا اور اسی ماحول سے کام تھا۔۔۔۔ لوگ اس زمانے کا حال بتاتے ہیں کہ شہر بھر کے شرابی، جواری، لچے اور آوارہ ان کو گھیرے رہتے تھے اور مرزا صاحب مست اور خوش تھے۔

مختلف علوم کے بارے میں بھی اُن کا یہی رویّہ تھا۔ کبھی فلسفے کی طرف رجحان ہو گیا تو سارا وقت اسی پر صرف ہوا، کبھی عربی کی طرف میلان ہوا تو عربی پڑھ ڈالی، کبھی علم ہیئت، کبھی شاعری اور ناول نگاری، کبھی سائنس کبھی ریاضی اور حساب تو کبھی مسمریزم۔

فلسفہ کا ذوق ہوا تو "المحکم" نامی ایک رسالہ نکالا۔ اس رسالے میں اعلیٰ نظریاتی مضامین چھاپے، اسی زمانے کا تذکرہ ہے کہ لکھنؤ میں اُردو انسائیکلو پیڈیا مرتب کرنے کی تجویز ہوئی۔ مہاراجہ محمود آباد نے ڈیڑھ لاکھ روپیہ دینے کا وعدہ کیا مختلف علوم سے متعلق کمیٹیاں بنا دی گئیں۔ فلسفہ کی کمیٹی کے صدر مرزا رسوا اور سکریٹری مولوی عبدالماجد فلسفی دریابادی مقرر ہوئے۔ مہاراجہ صاحب نے اُن سے ملاقات کی خواہش ظاہر کی تھی، لہٰذا عبدالماجد صاحب ان کو اپنے ساتھ لے کر مہاراجہ صاحب سے ملانے گئے۔ مہاراجہ صاحب نے پوچھا "آپ کی تعریف کیجیے"

مولانا عبدالماجد نے بتایا کہ آپ مرزا رسوا صاحب ہیں۔

اس سے پہلے کہ مہاراجہ صاحب کچھ اور کہتے یا اپنی مسرت کا بھی اظہار کر پاتے۔ مرزا نے کہا "اور آپ کی تعریف کیجیے"

کہنے کو تو مولانا عبدالماجد صاحب نے کہہ دیا کہ "آپ مہاراجہ صاحب محمود آباد ہیں" مگر دل ہی دل میں مہاراجہ صاحب سے بڑے شرمندہ ہوئے کہ مرزا نے ایک لمحہ کے لئے بھی نہیں بخشا اور بالکل مساویانہ سلوک کیا۔

ایک صحبت میں موسیقی کا تذکرہ چھڑا، کہنے لگے "ہاں موسیقی مجھے ضرور سیکھنا ہے کیونکہ ہم لوگوں میں اُس وقت تک کسی کا علم کامل نہیں سمجھا جاتا جب تک موسیقی نہ جانتا ہو" ہم لوگوں سے مرزا کی مراد کیا تھی ؟ مسلمانوں یا کسی مذہبی عقیدے کے گروہ سے نہیں ہو سکتی۔ ممکن ہے یہ اشارہ فلسفی ہونے کی طرف ہو، کیونکہ بوعلی سینا کو محض اس وجہ سے عالم اور حکیم نہیں مانا گیا تھا کہ اسے

موسیقی نہیں آتی تھی اور اسی لیے، اس نے موسیقی میں دسترس بہم پہنچائی، ایک آلہ ایجاد کیا جو اس کے نام کی رعایت سے سینائی اور بعد کو شہنائی کہلایا۔

بہر حال مرزا صاحب نے بڑے شد و مد سے موسیقی سیکھنا شروع کی اور ایک استاد کو ملازم رکھا جو لکھنؤ کے کسی مشہور گھرانے سے تعلق رکھتا تھا۔ اس کا بیان تھا کہ بڑے بڑے اچھے گویئے ان باریکیوں کو نہیں پہنچ پاتے جنھیں مرزا چھ مہینے کی تحصیل کے بعد سمجھنے لگے تھے۔ اور گاتے گاتے ٹوک دیتے تھے۔

ایک بار مسعود حسن صاحب رضوی مرزا سے ملنے گئے۔ مرزا صاحب نے اپنے موسیقی کے شوق کا تذکرہ کیا، کہنے لگے مجھے ان دنوں بڑا باکمال استاد مل گیا ہے۔ اس کے باکمال ہونے کا سب سے بڑا ثبوت یہ ہے کہ وہ اپنے کو باکمال نہیں سمجھتا۔ وہ مغلیہ دربار کے شاہی گویّے کے خاندان سے تعلق رکھتا ہے اس کے پرکھوں میں سے کسی نے اکبر یا ہمایوں کی پیدائش کے موقع پر مبارک باد کا ترانہ گایا تھا وہ گیت مجھے یاد ہے اور اسے میں گلے سے بھی ادا کرسکتا ہوں! اور انگلیوں سے بھی مرزا صاحب نے وہ بول تحت اللفظ ہیں سنا بھی دئے تھے اور یہ کہا تھا کہ نیشنون کا زمانہ ہے ورنہ میں آپ کو گا کر سناتا مسعود صاحب نے کہا،، مرزا صاحب وہ بول مجھے بھی لکھا دیجیے۔ مرزا صاحب نے بہ لطائف الحیل ٹال دیا کہنے لگے پھر کبھی لکھ لیجیے گا ـــ اس کے دو ہفتے بعد مرزا محمد ہادی عزیز لکھنوی رکاب گنج میں مسعود حسن صاحب رضوی کو ملے ان سے مرزا صاحب کا تذکرہ آیا کہنے لگے مرزا رسوا صاحب کہتے تھے کہ مسعود صاحب ان بولوں کو لکھے لیتے تھے، بھلا بتایئے آپ بھی غضب کئے دیتے تھے، اُن کی عمر بھر کی کمائی اُن سے لے رہے تھے!!

انسانی فطرت کا یہ بھی ایک عجیب پہلو ہے۔ ایک ایسا شخص جس نے کبھی بخل نہیں کیا اتنی ذرا سی بات کو محسوس کرسکتا تھا۔ ان کی فیاضی، سیر چشمی اور لاابالی پن کے بہت سے قصے مشہور ہیں

جن صاحب نے اُن کی غیر حاضری میں اُن کی ملازمت پر قبضہ کر لیا تھا اُن کا ذکر انھوں نے کبھی بُرے پیرایے میں نہیں کیا۔ بلکہ اس واقعے کا ذکر بھی نہ کرتے تھے۔ اس کے علاوہ ایک صاحب نے جن کا نام محمد تقی تھا اور جن کے باپ مرزا صاحب کے والد کے ہم نام تھے۔ ان کی بی۔ اے کی ڈگری پر قبضہ کر لیا اور چرا کر لے گئے مگر انھوں نے کبھی شکایت نہیں کی۔ لوگ اُن کے علم و فضل پر حیرت کرتے تو وہ کہتے کہ تم لوگ محنت نہیں کرتے ورنہ یہ کچھ مشکل نہیں ہے۔

مرزا جعفر حسین مرحوم (جن کا تذکرہ شریف زادے میں آیا ہے) کہتے تھے کہ مرزا کے کام مُحیر العقول تھے۔ اگر کسی کے سامنے بیان کریں تو مشکل سے باور کرے گا۔ خود میرے گھر پر بیٹھے تھے سامنے علم ہیئت سے متعلق کوئی آلہ رکھا ہوا ہے اور ایک صاحب سے علم ہیئت پر بحث ہو رہی ہے اور دو ناول ذات شریف اور شریف زادہ لکھتے جاتے ہیں۔ کبھی ایک ناول کی کچھ سطریں لکھیں کبھی دوسرے کی۔ یہ تینوں کام وہ بآسانی ایک ساتھ کرتے تھے۔

مرزا رسوا کی شاعری پر بہت کم لوگوں نے توجہ کی ہے۔ مرزا اچھے غزل گو تھے اور کلام پر پوری قدرت رکھتے تھے۔ اس کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جاتا ہے کہ امراؤ جان ادا کے مشاعرے کی تمام ترغزلیں انھوں نے کہی ہیں اور ہر غزل میں علیحدہ رنگ قائم رکھنے کی کوشش کی ہے جس شخص کے نام سے غزل لکھی اسی کی شخصیت اور اس کے مزاج سے مطابقت کا لحاظ رکھا۔ کسی محفل میں کوئی نواب زادے بار بار خواجہ وزیر کا یہ شعر پڑھتے تھے اور مبالغے کے ساتھ تعریف کرتے تھے ؎

ادا سے جھک کے ملتے ہو نگہ سے قتل کرتے ہو
ستم ایجاد ہو ناوک لگاتے ہو کماں ہو کر

جی حضوری مصاحبین ہاں میں ہاں ملاتے تھے نواب زادے نے کہا کہ کماں ہو کر کا قافیہ تو اس سے بہتر باندھنا ناممکن ہے۔ مرزا رسوا نے اس پر قطع کلام کیا اور کہا کہ آخر خواجہ وزیر بھی

انسان ہی نھے اور اب بھی ایسے لوگ ہیں جو اس سے بہتر اس قافیے کو صرف کرسکتے ہیں چنانچہ قلم دوات لے کر بیٹھے ۲۵ اشعار کی غزل اس بحر میں کہی اور چار پانچ اشعار میں یہ قافیہ باندھا ایک شعر یہ تھا ؎

حیا کی شوخیوں سے اُٹھتے اُٹھتے جھک گئیں نظریں
مری قسمت سے اُن کے تیر بھی آئے کماں ہو کر

داغ کی مشہور غزل کا شعر ہے ؎

زیرِ دیوار ذرا جھانک کے تم دیکھو تو لو ناتواں کرتے ہیں دل تھام کے آہیں کیونکر

مرزا نے اسی بحر میں غزل کہی۔ دونوں مطلعوں کی رنگینی ملاحظہ ہو:۔

ہم نشینوں سے چھپا کر تمھیں چاہیں کیونکر چھپ سکیں گی یہ محبت کی نگاہیں کیونکر
ضد بھی اک وضع ہے چاہت وہ نباہیں کیونکر جو انھیں چاہے بھلا وہ اُسے چاہیں کیونکر

اس غزل کے چند اور اشعار یہ ہیں۔

راہ ہر اک کی جدا اور ہر اک طالب یار دیکھیں اس کوچے میں ملتی ہیں یہ راہیں کیونکر
خانۂ آئینہ بھی اُن کا مقابل نکلا دیکھیں لڑاتی ہیں نگاہوں سے نگاہیں کیونکر

اور اس شعر میں بڑی ندرتِ فکر اور اپج کا ثبوت دیا ہے اور روایتی مطلب سے الگ ہٹ کر نئی راہ پیدا کی ہے۔

دم آخر مری بالیں پہ نہ لاؤ اس کو دیکھی جائیں گی یہ حسرت کی نگاہیں کیونکر

افتخار حسین صاحب کا بیان ہے کہ مرزا کی غزلوں کی تعداد کئی سو تھی۔ پروفیسر مسعود حسن رضوی کے نزدیک خود مرزا صاحب نے کہا تھا کہ میری غزلوں کی تعداد کئی ہزار تک پہنچ گئی ہے کوئی انتخاب کرکے چھاپے تو کم از کم چار مجموعے نکل آئیں گے۔ بہر حال مرزا صاحب کو شاعری سے بڑا شغف تھا انھوں نے غزلیں جمع بھی کی تھیں۔ ایک بار کسی نے اُن سے پوچھا کہ آپ نے اپنا کلام

اکٹھا نہ کیا۔ مرزا کی آنکھوں میں آنسو بھر آئے۔ کہنے لگے دیوان مرتب کیا دو سو صفحات سے زائد کا ہوا جب دوسری شئے کا دور شروع ہوا، دیوان سے توجہ ہٹ گئی۔ ایک روز بنیے کے ہاں سے کچھ منگایا، اس کے ورق میں پڑیا بندھ کے آئی تو طاق پر دیکھا دیوان ندارد، بنیے کے ہاں دوڑے گئے، چند ورق باقی تھے۔ بقیہ کی پڑیاں بندھ گئیں معلوم ہوا صاحبزادے نے ردی سمجھ کر دو پیسے سیر بیچ ڈالا۔

مرزا اپنے دیوان کے بارے میں کہتے تھے کہ کسی کا دیوان اشرفیوں میں بکا اور میرا دیوان دو پیسے سیر۔ بہرحال جو حصہ امراؤ جان ادا اور دوسری تصانیف میں محفوظ ہے اس سے ان کی سلاستِ زبان، ندرتِ فکر اور قدرتِ کلام کا اندازہ ہوتا ہے۔

مرزا بڑے بذلہ سنج تھے، اُن کے مذاق میں بھی بڑی کیفیت اور لطف تھا۔ کوئی صاحب مرزا کے پاس اپنی ایک رباعی اصلاح کے لئے لے گئے۔ مرزا نے انکار کیا۔ جب انھوں نے بہت اصرار کیا تو مرزا صاحب نے اس پر غور کیا تین مصرعوں میں جوانی کی کیفیت نظم کی گئی تھی کہ ہم جوانی میں ایسے تھے چوتھا مصرعہ یہ تھا ع پیری نے کہا کہ خواب دیکھا ہوگا

مرزا نے کہا شاعری ایک لفظ کی ہوتی ہے۔ اگر ایک لفظ مناسب ہے تو شعر کہیں سے کہیں پہنچ جاتا ہے ورنہ کچھ بھی نہیں۔ اول تین مصرعے ٹھیک ہیں، چوتھے مصرعے میں پیری کا لفظ مناسب نہیں ہے۔ انھوں نے کہا کہ اصلاح فرما دیجئے۔ انھوں نے قلم اٹھا کر پیری کی جگہ بیوی لکھ دیا اس پر بڑا قہقہہ ہوا۔

مرزا کی زندگی تو اس قسم کے نہ جانے کتنے پرلطف واقعات اور رنگا رنگ لطائف سے پُر ہے میں ان کو سید افتخار حسین سابق سشن جج کا پور، سید مسعود حسن رضوی، سید یوسف حسین موسوی اور پرانے رسالوں کے فائلوں کی مدد سے جمع کر سکا ہوں مجھے امید ہے کہ آئندہ میں اس سلسلے کو تکمیل تک پہنچا سکونگا

اُردو ادبیوں میں مرزا کی گوناگوں شخصیت، ہمارے سوانح نگاروں اور نقادوں کی توجہ کی مستحق ہے اور ممکن ہو کہ اُن کے حالات کی مدد سے ہم نہ صرف ایک رنگین داستان حیات ہی کی نقاب کشائی کریں بلکہ مرزا کے فن اور اُس دور کے سماجی ماحول کے مطالعہ میں بھی ان کو الف سے مدد لے سکیں ا ستمبر ۱۹۵۲ء

اقبال اور نیا ہندوستان

اقبال کے بارے میں گفتگو کرتے وقت ایک بات بڑی آسانی سے فراموش کردی جاتی ہے اور وہ یہ کہ وہ شاعر تھے "نہ اہلِ مسجد نہ تہذیب کے فرزند" نہ سیاسی لیڈر اور نہ پیشہ ور فلسفی۔ شعر و فن کے اس دائرے میں رہتے ہوئے ان کے فلسفہ اور ان کے عمرانی مسالک پر نظر ڈالی جاتی ہے اور اس بات کو فراموش کرکے کبھی انھیں کسی ایک مذہبی فلسفے کا مجدد مان لیا گیا ہے اور کبھی ایک احیا پرست تسلیم کرلیا گیا۔ اقبال کے نادان دوستوں اور نادان دشمنوں کی کمی نہیں۔ ان پر فاشیت اور آمریت دوست ہونے کے الزامات لگائے گئے ہیں مسولینی اور نپولین پر ان کی نظمیں، ان کا مردِ مومن کا تصور، شاہین اور اس کی بلند نگہی اور جبروت کو اس کے ثبوت میں پیش کیا گیا لیکن کہنے والے یہ بھول گئے کہ اقبال کسی نسلی برتری کے قائل نہیں مسولینی کی طرح انھوں نے اطالوی خون کی پرستش نہیں کی اور نپولین کی طرح انھوں نے وطن کے نام پر دوسرے ملکوں کو روندڈالنے اور دوسرے لوگوں کو حلقہ بگوش کرنے کے خواب نہیں دیکھے۔ اقبال کو فرقہ پرست اور کٹر مذہبی مفکر کے لقب سے یاد کیا گیا لیکن یہاں پھر لوگوں نے یہ فراموش کردیا کہ اقبال کے سامنے جو مسئلہ ہے وہ صرف ایک فرقے سے متعلق نہیں ہے بلکہ انسان اور کائنات کے باہمی تعلق کا ابدی سوال جو ہر عظیم شاعر کے زیرِ غور رہا ہے وہی اقبال نے بھی اپنے طریقے پر حل کیا ہم ان کے اس حل سے کہاں تک اتفاق یا اختلاف رکھتے ہیں یہ دوسرا سوال ہے۔

اقبال کے ذہنی ارتقاء کی کہانی میرے اس بیان کی تائید کرتی ہے۔ "ہمالیہ" پر ان کی خوبصورت نظم سے جو سلسلہ بانگ درا کے ابتدائی حصہ تک جاری رہتا ہے وہ قوم اور وطن سے متعلق ہے اقبال کبھی ہمالیہ کی عظمت اور سربلندی کو دیکھ کر جھومتے ہیں کبھی :-

سارے جہاں سے اچھا ہندوستاں ہمارا

کا ترانہ گاتے ہیں کبھی نانک اور چشتی کے وطن کو اپنا وطن بتاتے ہیں اور فخر سے سر اونچا کر لیتے ہیں کبھی رام تیرتھ اور رام پر نظمیں لکھتے ہیں اور کہتے ہیں۔

ہم بغل دریا سے ہے اے قطرۂ سیماب تو — پہلے گوہر تھا بنا اب گوہر نایاب تو

کبھی تصویر درد میں ہندوستان کے نظارے پر خون کے آنسو روتے ہیں

نہ سمجھو گے تو مٹ جاؤ گے اے ہندوستاں والو — تمہاری داستاں تک بھی نہ ہوگی داستانوں میں

لیکن یہ بات واضح ہے کہ ان کا ذہنی افق ملک اور قوم کے تنگ دائرے میں محدود ہے ان کے سامنے قومی شاعری کا وہ میدان ضرور کھلا ہوا تھا، جس کی شاندار ابتدا چکبست کی شاعری سے ہوتی ہے اور خوبصورت انتہا جوش کی نظموں میں ملتی ہے۔ شاعر یہاں محض ایک مغنی ہے مفکر نہیں ہے۔ اقبال کے سامنے سوال ساری بنی نوع انسان اور کائنات کا نہیں ہے، ہندوستان کے چشموں اور پہاڑوں، گاتی ہوئی ندیوں اور حب وطن کی روشنی میں جگمگاتے کوہ و صحرا کا ہے۔ اقبال کی فکر کائناتی آہنگ سے آشنا نہیں، ابھی اس نے وجود اور کائنات جیسے عظیم سوالوں پر غور نہیں کیا۔ ابھی اس نے انسانی وجود کے استفہامیہ کی کوئی جھلک نہیں دیکھی۔ اس دور میں بھی اپنے وجود کے آہنگ کو پانے کی تڑپ اور مختلف سوالیہ نشانوں کا انبوہ اقبال کے کلام میں اچانک گم ہوتا ہے۔

جل رہا ہوں کل نہیں پڑتی کسی پہلو مجھے — ہاں ڈبو دے اے محیط آب گنگا تو مجھے

دنیا کی محفلوں سے اکتا گیا ہوں یا رب　　کیا لطف انجمن کا جب دل ہی بجھ گیا ہو

اقبال کا ذہنی سفر اگر اسی منزل پر ختم ہو جاتا تو ان کی شاعری فکر کی نہیں روایت کی شاعری ہوتی جو اچھی اور خوشگوار تھی مگر عظیم نہیں، جس میں قدیم محراب کی سادگی ہوتی مگر اہرام مصری کی جبروت نہ ہوتی۔ اس وقت تک اقبال کے ذہن نے کم از کم شاعرانہ طور پر قدیم روایات کو تسلیم کر لیا تھا۔ وہی تصوف کی جھلکیاں، وہی حسن و عشق کی نرم شوخی، وہی وطن اور قوم کی جذباتی لگن جسے امیر، داغ اور حالی کی شاعری اس سے قبل پیش کر چکی تھی۔

اقبال نے دوسروں کے نقطۂ عروج سے اپنی ذہنی اور فنی مسافت شروع کی۔ میں اقبال کے اس نظریاتی سفر کی تفصیلی سرگزشت یا ان کی تنقید و تجزیہ سے بحث نہ کروں گا لیکن یورپ کے سفر کے فوراً بعد ان کی نظمیں یہ بات بار بار صاف الفاظ میں بتاتی ہیں کہ اقبال نے عظیم سوالوں پر غور کرنا شروع کیا ہے آخر کائنات کیا ہے؟ کیا انسانی زندگی کے اس طلسم کو ہم محض بازیچۂ اطفال کہہ کر ٹال سکتے ہیں، اور اگر یہ بازیچۂ اطفال ہے تو پھر یورپ میں یہ تماشہ کیوں زیادہ کامیابی سے کھیلا جا رہا ہے اور ایشیا کیوں قدیم رفعتوں اور روحانی سرمستیوں پر مطمئن ہے؟ ان کی آنکھوں کے سامنے فلسفے کے نئے رخ ہیں، سائنس اور حکمت کے نئے موڑ ہیں، ڈارون کی دریافت ہے جو تنازع للبقا کو زندگی کا حاصل تسلیم کرتی ہے کانٹ کی تنقید عقل محض ہے جو وکٹورین عہد کے تہنا معیار عقل کو نا تمام بتاتی ہے ہیگل کی منطق ہے جو اضداد کی آویزش کو ارتقا کا قانون قرار دیتا ہے۔ نطشے کا طوفانی خودی کا تصور ہے۔ برگساں کا نظریہ وجدان ہے۔

اس منزل میں پہلی بار اقبال نے اپنے سامنے ساری کائنات کو ایک وسیع موضوع کی حیثیت سے دیکھا، اس لمحے اور صرف اس لمحے میں ان کے سامنے وطن، قوم، رنگ، نسل اور مذہب کے سارے امتیازات جوئے کم آب ہو کر رہ گئے، مذہب کا نام میں خاص طور پر لینا چاہتا ہوں

اقبال زندگی اور اُس کے مسائل کے حل کی تلاش دل کا چور لئے بغیر کرتے ہیں وہ پہلے ہی سے اسلام کو ایک حتمی حقیقت سمجھ کر شروع نہیں کرتے۔

حقیقت کی تلاش انھیں نئے راستوں پر لے جاتی ہے وہ مشرق کے جمود اور رُوحانی تعطل سے بیزار تھے۔ یورپ نے ان کی نگاہوں پر دستورنو کے راز بھی فاش کر دیئے۔ کیا آزادی جمہوریت اور تہذیب کا منتہا یہی میکانکی زندگی ہے۔ جو یورپ میں نظر آتی ہے، انسان مشینوں کا غلام ہے اور اس کی اپنی ساری انسانی اہمیت صنعتی پیداوار کے انبوہ میں کھو گئی ہے۔ یہاں حرارت اور زندگی تھی مگر انسانیت گم تھی رُوح غائب تھی اس کے مقابلہ میں مشرق صدیوں کے جمود کو توڑ نہیں سکا تھا۔

مشرق کا جمود وہاں کے حالات سے پیدا ہوا اور نفی خودی اور اپنے آپ کو مٹا دینے کی تعلیم بن کر خمیر ہو گیا، اقبال نے اس جمود کے خلاف بغاوت کی، زندگی کو خاموش تماشائی کی حیثیت سے گزارنے کی بجائے ایک باعمل مجاہد کی طرح گزارنے کی دعوت دی، آرزومندی کو گناہ قرار دینے کی بجائے حاصل زندگی بتایا، قناعت اور خود سپردگی کی جگہ آرزوؤں کو حاصل کرنے کا حوصلہ بخشا، انھوں نے زندگی کو مایا یا خودشناسی کے جلوے کی بجائے عمل اور محض عمل قرار دیا۔

کیا اس تعلیم میں ایشیا کے لئے اور خاص طور پر ہندوستان کے لئے اب کوئی نئی بات نہیں ہے کیا آج ہمیں صدیوں کے جمود کے خلاف نئے ہتھیاروں اور تازہ حملہ آوروں کی ضرورت نہیں، کیا ہماری زندگی ہنوز حوصلے اور امنگ کی محتاج نہیں ہے، ہندوستان نئی بیداری کی منزلوں میں ہے اور ایک ایسی دنیا میں جہاں ہر برق پا لمحہ دوسرے لمحہ کو پیچھے چھوڑتا جا رہا ہے۔ آج سے زیادہ غالباً کبھی اقبال کا آہنگ اور اس کی شاعری

ہمارے لئے ضروری نہ تھی۔

اقبال کی شاعری ایشیا کی بیداری کا آہنگ ہے اس میں جگمگاتا جاگتا شعور ملتا ہے جو مغرب کی حرکت خودی دعمل اور مشرق کی روحانیت، فکر اور ماورائیت دونوں پر محیط ہے۔ آج جب دنیا ماورائیت اور میکانکی مادیت کے دو پہیوں کے درمیان روندی جارہی ہے، اقبال کا نقطۂ نظر فراموش کرکے تہذیب اور تمدن صرف اپنا نقصان کرسکتا ہے، میکانکی مادیت سے گھبراکر گوگاں اور رہمبو کی طرح قبایلی قبل تہذیب کے دور کی طرف مراجعت کرنا حل نہیں کہا جاسکتا اس دور میں تصوف اور مکمل ماورائیت کا اعلان بھی محض جمود اور تعطل کو پھر سے مسلط کرنے کے مرادف ہوگا۔ اس کے مقابلہ میں یورپ کی مادیت میں گم ہوکر ہم انسان اور انسانیت کو محض مشینی پرزوں اور شطرنج کے سیاہ و سرخ پیادوں کی طرح بھی نہیں سمجھ سکتے اس میکانکی یک رنگی اور کم فہمی کے خلاف اقبال ہی نے نہیں خود مغربی مفکرین نے احتجاج کیا ہے۔ روسو سے لے کر اسپنگلر تک اور لارنس سے لے کر برٹرینڈ رسل تک ایک آواز سے لوگوں نے گم ہوتی ہوئی انسانیت کا دامن پکڑنا چاہا مگر اس بھول بھلیاں سے باہر جو راستہ ہے وہ خود ہمیں تہذیب سے باہر لے جاتا ہے۔

ٹیگور اور رادھا کرشنن کی آوازیں ہمیں بار بار مشرق اور مغرب کے اس اتصال اور فکری ربط کا پیغام سناتی ہیں جس کی بنیاد اقبال نے بڑی خوبصورتی سے رکھی ہے، آخر مغرب کی مادیت اور مشرق کی ماورائیت کے اتحاد کی بنیاد کیا ہو؟ کیا ہم بیسویں صدی کے کارخانوں میں ۲۳ گھنٹے کام کرنے کے بعد دو منٹ خدا کی یاد میں سر جھکا کر اس اتصال کو مکمل کرسکتے ہیں کیا ہندوستان اور ایشیا میں صنعتی دور کے استحکام ہی سے ہمارا تاریخی کارنامہ سرانجام ہوجاتا ہے اور اگر اس سے زیادہ مضبوط کسی دوسری فلسفیانہ بنیاد کی ضرورت ہے جو انسان اور کائنات کے زیادہ گہرے ادراک پر قائم ہو تو آخر وہ بنیاد کیا ہے ــــ اور یہاں اقبال کا فلسفۂ خودی،

ملت، عشق و عقل اور مردِ مومن کے تصورات زیرِ بحث آتے ہیں۔ اقبال نے مشرق و مغرب کے اشتراکِ عمل کی بنیاد فلسفۂ خودی کو قرار دیا ہے، عالمگیر آرزومندی اور ان آرزوؤں کے حاصل کرنے کی کوشش کرنا ہی زندگی کا مقصد ہے۔ یہ آرزوئیں اور یہ خودی تخریبی بھی ہوسکتی ہے جو سماج اور عام انسانوں کے مفاد کے خلاف ہو اور تعمیری بھی ہوسکتی ہے جو ملت کے مفاد کو آگے بڑھا سکے اور خود استقرار کے سلسلے میں مدد کر سکے، اقبال کے نزدیک وہی خودی مکمل ہے جو آرزومندی اور عمل سے شروع ہوتی ہے اور اپنے کو ملت کا تابع کر دیتی ہے یہ ان کے مردِ مومن کی تصویر ہے، مشرق آرزومندی اور حرکت سے ناآشنا ہے، مغرب ملت کی اطاعت اور عشق سے محروم ہے، اگر انسانیت عشق و عقل، عمل اور تنظیم، خودی اور اطاعت کے ان جوہروں سے آشنا ہو جائے تبھی وہ اپنی منزل تک پہنچتی ہے۔

آج دنیا کے ممالک ایک دوسرے سے قریب آئے ہیں اور مشرق و مغرب کی فلسفیانہ اتحاد کی باتیں زیادہ بلند آواز میں کی جانے لگی ہیں۔ ہندستان نے بار بار اس بات کا اعادہ کیا ہے کہ دونوں سروں کو ایک دوسرے کی روح اور روایات کو انسانی قدروں کی روشنی میں سمجھنے کی کوشش کرنا چاہیئے ظاہر ہے کہ یہ محض ادبی اور فلسفیانہ مسئلہ نہیں بلکہ اس پر ہمارے آئندہ فکری اور عمرانی نظام کا انحصار ہے۔ اقبال نے جس نقطۂ نظر سے اس مسئلے کا مطالعہ کیا ہے وہ یقیناً قابلِ غور ہے۔ اس سے اختلاف کی گنجائش ہے لیکن اختلاف کرتے وقت ہمیں یہ یاد رکھنا چاہیئے کہ ایک شاعر کائنات کے آہنگ کی تلاش کر رہا ہے اور اسے مفکر، فلسفی اور سیاسی رہنما کی حیثیت دینا غلط ہوگا۔

اقبال نے اُردو شاعری ہی کو نہیں ہندستان اور مشرق کی روح کو صدیوں کی نیند سے جھنجوڑا ہے، مغرب میں گم ہو جانے کے لئے نہیں خود اپنے کو پہچاننے کے لئے، اپنی خودی کی

بازیافت کے لیے۔ یہ بازیافت کا پیغام صرف ایک فرقے، ایک ملک یا ایک مذہبی گروہ کے لیے نہیں بلکہ عالمگیر ہے، یہ صحیح ہے کہ اقبال اسلامیات سے متاثر ہیں اور اپنے اصولوں کو اسلامی تعلیمات کی اصل قرار دیتے ہیں لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ اقبال مروجہ مذہب اسلام کی تقلیدی روش اور ظاہر پرستی سے مطمئن نہیں ہیں ابلہانِ مسجد کے شاکی ہیں اور روایات کے پردہ در۔ ایسی حالت میں یہ کہنا مناسب نہیں ہے کہ اقبال محض تجدید پرست ہیں۔ میرے نزدیک اقبال نے نئے مسائل حیات کا حل نئے انداز سے پیش کیا ہے اگرچہ وہ ان نتائج کو اسلام کے نام سے یاد کرتے ہیں مگر جیسے ڈانٹے کی "یزدانی طربیہ"، ملٹن کی "فردوس گم شدہ"، ٹیگور کی گیتا نجلی کو محض اس وجہ سے فرقہ پرستی اور محض مذہبی ادبیات قرار نہیں دیا جا سکتا کہ انھوں نے اپنے فلسفۂ فکر کو مختلف مذہبی ناموں سے یاد کیا ہے اسی طرح اقبال کی شاعری کو محض ایک فرقے کی شاعری قرار دینا اس حقیقت سے انکار کرنے کے مترادف ہوگا کہ اقبال نے کائنات اور انسانی وجود کے مسائل کو سمجھنے کی کوشش کی ہے اور ایسے عالمگیر مسائل کا ہر ایک حل عالمگیر ورثہ ہے۔

(یوم اقبال کے اجتماع کے موقع پر پڑھا گیا)

۱۹۶۲ء

۱۸۵۷ء کے بعد لکھنؤ کا اُردو ادب

۱۸۵۷ء کا معرکہ سیاسی اور تمدنی دونوں حیثیتوں سے ایک سنگ میل تھا۔ یہ گویا مشرقی نظام اور ایشیائی جاگیرداری کا آخری مقابلہ تھا اور اس ناکام مقابلے کے بعد ہمارا نظام قطعی طور پر اپنے سے زیادہ طاقتور اور جدید تر مغربی نظام سلطنت کے سامنے سرنگوں ہو گیا۔ بڑی بڑی ریاستیں مٹ گئیں۔ جو باقی رہ گئیں انھوں نے بھی اپنا اقتدار و وقار کمپنی بہادر کے حوالے کر دیا۔ جاگیرداری اپنی بساط تہہ کر رہی تھی اور ہندوستانی ایک نئے راج کا تجربہ کر رہے تھے۔ اس نئے راج کو پہلی مرتبہ انھوں نے پوری سامراجی شکل میں دیکھا تھا اور فاتح و مفتوح کی خلیج پہلی بار اس قدر وسیع اور واضح شکل میں سامنے آئی تھی۔

نوابوں اور راجاؤں کے زوال کے ساتھ ساتھ درباری داری کا بھی خاتمہ ہو گیا۔ اس کی جگہ جو نیا راج قائم ہوا۔ اس کی وہ نوعیت نہ تھی جو اب تک کے سیاسی انقلابوں کی ہوتی تھی۔ یہاں سرے سے دربار کا وہ مفہوم اور راج اور بادشاہی کے وہ تصورات ہی نہ تھے۔ شاعر اور دربار سے متعلق دوسرے اہل کمال حضرات نے انگریزوں کی بھی مدح سرائی کی لیکن جب معلوم ہوا کہ ہوا کا رخ بدل چکا ہے اور اب قصیدے اور درباردار یاں ماضی کی حکایات بن چکی ہیں تو لوگوں کا خیال دوسری طرف جانے لگا۔ یہ دور اب ہمارے ادب کی ہر شق میں آتا ہے اور یہیں سے ہم جدید و قدیم کی حد بندی قائم کر سکتے ہیں۔ نثر میں یہ دھچکا لمبی لمبی داستانوں اور تفریحی قصوں کو ختم کر دیتا ہے۔ یہ کوششیں جو محل اور دربار کی عشرتوں

تک محدود تھیں اور جنھیں شاہی فرصت اور امیرانہ محفلیں ہی برداشت کر سکتی تھیں ختم ہونے لگیں. نئے قصوں میں انسانے موجود ہیں لیکن افسوں رفتہ رفتہ غائب ہونے لگا۔ اس کے علاوہ یہاں ہیرو اور ہیروئن کے سر سے تاج شاہی کا پرتو ہٹنے لگا اور اس کی جگہ متوسط درجے کے امیر طبقے نے لے لی۔ کچھ نے تاریخ کی طرف رجوع کیا کسی نے اخلاق کو مفید مطلب پایا۔ غرض کہ اس ادب کے عوض جس کا محور دربار اور تاج شاہی تھا ایک نیا ادب فروغ پانے لگا۔

اس نئے ادب کو صحیح طور پر سمجھنے کے لئے محض سیاسی تبدیلی کا سمجھنا ہی کافی نہیں بلکہ اس کے ساتھ ساتھ تمدنی اور علمی تبدیلیوں کو سمجھنا ضروری ہے۔ علمی طور پر ۱۸۳۵ء میں انگریزی کو ذریعہ تعلیم قرار دینے کا تجربہ کامیاب ہو چکا تھا۔ جو چیز اس نئی زبان کی آمد سے بھی زیادہ اہم تھی وہ لارڈ میکالے کا فارسی اور سنسکرت کو رد کرنا تھا۔ اس اقدام نے یہ بات واضح طور پر ثابت کر دی کہ جن لوگوں کو نئے نظام میں اپنے لئے زندگی اور روزی چاہئے، انھیں پرانی روایات سے رشتہ توڑنا ہی پڑے گا اور اس کا لازمی نتیجہ یہ تھا کہ دو قسم کے طبقے پیدا ہوئے ایک تو وہ جو اس نظام سے رشتہ جوڑنے کے لئے تیار نہیں تھے اور پرانے جاگیردارانہ نظام میں چند وثیقوں یا وظیفوں کے سہارے وضعداری سے دن گذار رہے تھے، انگریزی تعلیم ان کے لئے ملحدانہ تھی، اور نئے فیشن کو قبول کرنے والا کرسٹان۔ اس کے مقابلے میں دوسرا طبقہ وہ تھا جو روزی اور روٹی کے لئے آگے بڑھا اور اس نے انگریزی تعلیم کو حاصل کیا، انگریزی محض ایک زبان ہی نہ تھی وہ ایک نئے کلچر اور ایک نئے تمدن کی علمبردار تھی، یہ نیا تمدن اور نئی تہذیب ہمارے نوجوانوں پر اثر انداز ہوئی اور ان کی نظریہ زندگی، اور زاویہ فکر دونوں میں واضح تبدیلیاں پیدا ہو گئیں. ان کے سامنے اب مغربی زندگی کے نمونے تھے جو اس وقت شاندار ہونے کے علاوہ کافی مہنگے بھی تھے۔ ان کے ذہن میں انگریزی ادب کی تصویریں تھیں اور جب

وہ ان معیاروں پر ہماری نظم و نثر کو جانچتے تھے تو نفرت سے اپنا منھ پھیر لیتے تھے۔

تمدنی حیثیت سے یہ نیا طبقہ کافی اہمیت رکھتا ہے۔ عملی طور پر یہی طبقہ ہماری سماجی زندگی کی رہنمائی کا تاج اپنے سر پر رکھنا چاہتا ہے اور پرانے درباروں اور جاگیردارانہ نظام کی جگہ داستانوں کی سرکردگی اور افسانوں کی مرکزیت اپنے قبضے میں لینا چاہتا ہے اس کے علاوہ اس کی پیاس محض گل و بلبل سے نہیں بجھتی یا اسے یوں کہیئے کہ وہ ان علامتوں کا پردہ چاک کرکے اپنے دل کا غبار نکالنا چاہتا ہے۔ اس کی فضا زیادہ وسیع اور روشن ہے اور اس کے مسائل زیادہ متنوع اور الجھے ہوتے ہیں۔ چنانچہ اب یہی طبقہ ہمارے قارئین کا طبقہ ہوتا ہے اور اسی کا مذاق اب ادب کی کسوٹی قرار پاتا ہے۔ درباروں کے ذوق کی جگہ اب اس نئے طبقے کو ملتی ہے اور اس کی کارفرمائیاں ہم ادب کی ہر صنف میں دیکھ سکتے ہیں۔

سرسید اور مولانا حالی کی آواز اس نئے طبقے کی ترجمان ہے۔ انھوں نے نثر کی صنعت گری اور آراستگی کے خلاف علم بغاوت بلند کیا اور نثر و نظم کو نئے راستوں کی طرف بلایا اس تحریک کا اثر لکھنؤ پر بہت زیادہ نہیں ہوا۔ خاص طور پر اس وجہ سے کہ لکھنؤ میں دربارِ اودھ کی یادیں ماند نہیں پڑی تھیں۔ کچھ لوگ ابھی تک ان بابرکت دنوں کے واپس آنے کے خواب دیکھ رہے تھے اور ملکہ معظمہ سے انصاف کی امید رکھتے تھے دوسرے یہاں جاگیروں اور جائدادوں کی ضبطیوں نے ابھی تک وہ حالت پیدا نہیں کی تھی جو بےبسی کا پیش خیمہ ہوتی ہے اور جس کے نتیجے کے طور پر نئے اور پرانے نظام کے دوراہے پر پہنچ کر لوگ کچھ نہ کچھ طے کرنے پر مجبور ہوتے۔ اس کے علاوہ یہاں انگریزی تعلیم کا رواج بھی بہت دنوں بعد ہوا۔

باوجودیکہ یہ تحریک لکھنؤ میں انتہائی غیر مقبول اور قابل ملامت گردانی گئی، پھر بھی

انگریزی کے اثرات یہاں واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ نثر میں تو بلا خوفِ تردید یہ کہا جا سکتا ہے کہ انگریزی لٹریچر کی روح کو سمونے کی کوششوں میں سب سے زیادہ کامیاب کوششیں لکھنؤ ہی میں کی گئی ہیں۔ اس سے پہلے کہ ہم نئے دور کی ان کوششوں کا تذکرہ کریں یہ ضروری ہے کہ اس بات کا اعادہ کیا جائے کہ ہم صرف انھیں کارناموں کا تذکرہ کریں گے جو اپنی روح کے لحاظ سے منفرد اور مخصوص ہیں اور لکھنؤ کی تمدنی فضا میں سانس لیتے ہیں۔

معرکۂ ۱۸۵۷ء کے بعد انگریزی زبان کے رواج اور مغربی تہذیب کے اثرات نے جن چیزوں کی کمی محسوس کرائی تھی ان کا احساس لکھنؤ میں غدر سے پہلے بھی ہو چلا تھا۔ یہ ظاہر ہے کہ نثر و نظم کے مخصوص لکھنوی رنگ نے اس سے نہ کوئی اثر لیا اور نہ تبدیلی کو ضروری جانا، ہاں ادبی افسانوں اور شاعری کے علاوہ ذہن اب ٹھوس فلسفیانہ اور سائنٹفک مسئلوں کی طرف بھی متوجہ ہونے لگا، چنانچہ غازی الدین حیدر شاہ کے زمانے میں ایک رصدگاہ سائنٹفک تحقیقات کے لئے قائم کی گئی۔ اسی زمانے میں نہایت تکلف اور اہتمام کے ساتھ ایک مطبع کھولا گیا اور تاریخ و مذہب سے متعلق کتابیں اس مطبع میں چھاپی گئیں۔ چنانچہ ہفت قلزم بخط طغرے عربی کی مستند فارسی لغت تاج اللغات اور فارسی لغت ہفت قلزم۔ عربی میں مناقب الحیدریہ (۱۸۱۹) اور فارسی میں مجاہد حیدری کے نام سے تاریخ کی دو کتابیں چھاپی گئیں جن میں غازی الدین حیدر کے زمانے کے حالات قلم بند کئے گئے ہیں اور گلدستۂ محبت کے نام سے غازی الدین حیدر اور ہیسٹنگز کی ملاقات کا حال اس مطبع میں چھپا۔ یہ مطبع ٹائپ کا تھا۔ اور ٹائپ میں آج تک اردو فارسی اور عربی کتابوں کی خاطر خواہ طباعت کے لئے ہندمیں کوئی انتظام نہیں۔ اس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ شعر و شاعری کے میدانوں کے علاوہ دوسرے علوم و فنون کی طرف بھی توجہ مبذول ہونے لگی تھی۔ دربار کی سرپرستی اور مطبع کی آسانی نے اس

شوق کو تیز کیا۔

نصیر الدین حیدر کے زمانے میں ایک انگریز مسٹر آرچر نے اپنا لیتھو کا کارخانہ کانپور سے لکھنؤ منتقل کیا اور بادشاہ نے ان کی سرپرستی کی۔ دراصل یہ انتقال انھیں کے ایما سے عمل میں آیا تھا۔ اس کے بعد سے مطابع کی تعداد لکھنؤ میں بڑھنے لگی۔ ۱۸۴۸ء میں لکھنؤ کی حدود میں بارہ چھاپے خانے قائم ہو گئے جن میں میر حسن کا مطبع اور مطبع مصطفائی بہت مشہور ہوئے۔ میر حسن کے مطبع کے اہتمام صحت اور حسن انتظام کی تعریف سرور نے فسانۂ عجائب میں نہایت تفصیل سے کی ہے۔ اسی زمانے میں شرحوں اور ترجموں کی بھرمار ہو گئی۔ پہلی لیتھو کتاب الفیہ کی شرح میں چھپی۔ لارڈ بروہم کی کتاب جو سائنس کے فوائد اور اعمال پر ہے انگریزی سے ترجمہ کی گئی۔ ۱۸۴۵ء میں کمال الدین حیدر نے شاہ کی خوشنودی کے لئے خاندان شاہی کے حالات لکھنے شروع کئے لیکن اس کے چھپنے کی نوبت اس وقت نہ آئی اور ۱۸۵۸ء میں جب منشی نول کشور نے اپنا مطبع کھولا تو علم و ادب کے نئے ذخیرے سامنے آ گئے۔

نول کشور پریس ہمارے ادب کی تاریخ میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے اگر نول کشور پریس نہ ہوتا تو اردو ادبیات کی روایات نہ ہوتیں اور غالباً ہماری زبان ایک ایسی زبان نہ ہوتی جو اپنا ماضی نہیں رکھتی، نول کشور پریس نے اردو ادب کو اس کا ماضی دیا اور اس کی روایات کو زمانے کے دست برد سے محفوظ کر کے ہمیشہ کے لئے اردو ادب کے نئے رجحانات کی پشت پناہی کے لئے استوار کر دیا۔ فارسی اور عربی اثرات اردو نثر و نظم دونوں پر پڑے لیکن ان کا واضح راستہ اور ان کے تدریجی نشو و نما کا اندازہ ہم نول کشور پریس کی چھاپی ہوئی داستانوں اور دیوان ہی سے کر سکتے ہیں۔ نول کشور پریس نے زیادہ تر توجہ ترجموں پر صرف کی فارسی اور سنسکرت سے تمام اہم اور مفید مطلب کتابوں کے ترجمے

کرائے گئے۔ راماین کا ترجمہ ہوا، سیر المتاخرین کے ترجمہ نے اُردو میں تاریخ کے عنوان پر کتابوں میں اضافہ کیا۔ داستانیں ترجمہ ہوئیں جن کا ترجمہ ہونا اور چھپنا تو درکنار آج بھی ان کو پڑھنے کے لئے غیر معمولی استقلال کی ضرورت ہے۔ داستان امیر حمزہ کے جملہ دفاتر اُردو میں ترجمہ ہوئے اور کچھ طبعزاد طور پر لکھے گئے۔ بوستان خیال کی تمام جلدیں ترجمہ ہوئیں

اُردو داستانوں کا یہ سلسلہ اُردو نثر کی دیومالا قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس عہد کے تمدن کی پرچھائیوں کے ہیں اس دور کے تخیل اور جمالیاتی تصور کی اُڑان کا پورا خاکہ ان میں ملتا ہے۔ یہاں شہزادے اور شہزادیاں بھی ہیں، پریاں اور دیو بھی ہیں۔ میدانِ جنگ اور محفل طرب بھی، قتل و خون، عشق و محبت، خطر پسندی اور عشرت کوشی، کیا چیز ہے جو یہاں موجود نہیں۔ یہ گویا پوری دنیا ہے جو تخیل کے پردہ پر قائم کی گئی ہے اور اتفاقات کے سہارے زندہ رہتی ہے۔ یہاں اسباب و علل و ذرائع کے سارے پردے اُٹھتے ہیں اور انسان گویا مثبت اور منفی حالات سے دست و گریبان نظر آتا ہے۔ یہ ہمارے تمدن کی ابتدائی تصویریں ہیں اور انہی کے بل بوتے پر ہم اُس دور کے تمدنی خاکے کو مرتب کر سکتے ہیں۔ اس دور کی کوئی "تاریخ اور کوئی "تذکرہ" اس سے زیادہ سچی اور واضح تصویر پیش نہیں کر سکتا۔ عشق و محبت، وفا و جفا، رقیب و عاشق کے وہ تمام تصورات اور ہماری شاعری کی علامتیں یہاں جیتی جاگتی نظر آتی ہیں۔ پھر بیان و زبان کا یہ عالم ہے کہ یہ ذخیرہ کہیں ختم ہوتا ہی نظر نہیں آتا، گویا الفاظ کا ایک بے پناہ سمندر ہے جو جس طرف چاہتا ہی اپنا رخ موڑ دیتا ہے۔ ان کہانیوں میں کردار نگاری، واقعہ نگاری اور دوسرے فنی اصول کا لحاظ رکھا گیا ہے کہ یہ وہ ابتدا ہے، جو صرف تخیل کے اصول کو مانتی ہے پھر بھی

ہمیں یہاں ایسے کردار ملتے ہیں جنھیں ہم اس دنیا میں دیکھتے ہیں وہ واقعات ملتے ہیں جنھیں ہم دیکھتے نہیں تو سوچتے ضرور ہیں۔ ہمیں یہاں وہ زبان وہ رسم و رواج وہ تمدن ملتا ہے جو اہاطلبی نہیں کہا جا سکتا۔

یہ جو ملکہ نے سنا تو اپنا حال تباہ کیا اور جواب دیا کہ مجھ سے یہ قید فرنگ نہ اٹھی ہے نہ اُٹھے گی۔ یو صاحب دائی مجھ پر گردراہ ہوں گی، میں تو ماں کا دباؤ سہتی نہیں۔ دائی جو میرے ساتھ رہیں گی اور ہر بات میں پٹ پٹ بولیں گی، پھر مجھے کہاں تاب ہو گی۔ میں بھی کچھ کہوں گی تو نگوڑ ماری بدنام ہوں گی۔ اس سے میں درگزری بہت پڑے وہ سونا جس سے ٹوٹیں کان۔ ایسی کیا بے اعتباری ہوں کہ دائی کو لئے لئے پھروں بھاڑ میں جائے سیر چولھے میں جائے تماشا۔ میں اس بڑھیا نگوڑی کو نہ لے جاؤں گی۔"

(طلسم ہوش ربا، جلد اول)

طلسم ہوش ربا کو داستان امیر حمزہ کے پورے سلسلے کی اہم ترین کڑی کہا جاتا ہے۔ منشی میر محمد حسین جاہ اور منشی احمد حسین قمر کی سحر کاری اور سحر نگاری نے ان میں پلاٹ اور طلسم کے علاوہ زبان اور بیان کی وہ غیر معمولی روانی اور قدرت پیدا کر دی ہے۔ جو اپنی آپ نظیر ہے۔

ان مفید مطلب ترجموں اور داستانوں کے علاوہ منشی نول کشور نے ایک اخبار اودھ اخبار کے نام سے جاری کیا۔ یہ اخبار کئی حیثیتوں سے اہمیت رکھتا ہے اول تو یہ اردو صحافت کے اس دور میں جاری ہوا تھا جب صحافتی کساد بازاری اپنے عروج پر تھی۔ اخبار نئے نئے نکلنا شروع ہوئے تھے اور اس نئے شوق کو پورا کرنے کے لئے اکثر وہ لوگ میدان میں اتر رہے تھے جن کی گرہ میں دام نہ تھے اور جن کو صحافت سے دور کا بھی لگاؤ نہ تھا۔ لکھنؤ سے کارنامہ اور اودھ اخبار نکلنا شروع ہوئے۔ کارنامہ جلد ہی ختم ہو گیا لیکن اودھ اخبار نے

اردو ادب میں تاریخی اہمیت حاصل کی ہر چند کہ اس کی صحافت کا پایہ نہایت اعلیٰ نہ تھا۔
پھر بھی جو بات اہم ہے وہ یہ ہے کہ اس نے صحافت کی ان ذلیل ترکیبوں اور داؤ پیچ سے
اپنا دامن آلودہ نہ کیا جو اس عہد میں عام تھے علاوہ بریں اودھ اخبار نے سرشار اور شرر
کو اردو ادب میں روشناس کرایا۔ سرشار کا مایۂ ناز ناول "فسانۂ آزاد" قسط وار اسی اخبار
میں شائع ہونا شروع ہوا۔ شرر کے مضامین بھی ان کالموں میں چھپے۔

اودھ اخبار کے اجرا کے بعد ہی اودھ پنچ جاری ہوا، اودھ پنچ کی ہمعصری نے
اودھ اخبار کی اہمیت کو اور بھی بڑھا دیا۔

"اودھ پنچ" ۱۸۷۷ء اردو میں اپنی قسم کا پہلا اور آخری اخبار تھا۔ صحافت کے لحاظ سے
اودھ پنچ پہلا اخبار تھا جس نے محض تجارت کو اپنا مطمح نظر قرار نہیں دیا بلکہ مغربی اصول پر اخبار
نویسی کی شان پیدا کی اور ایک خاص سوشل مسلک قائم کیا، اب تک کے اخباروں کے
برخلاف "اودھ پنچ" کا ایک سماجی اور کسی حد تک سیاسی مسلک تھا۔ منشی سجاد حسین مرحوم خود
کانگریس کے رکن تھے اور نشیب و فراز کے باوجود ان کے قدم کبھی اس راہ سے نہیں ہٹے
وہ آخر تک کانگرس کے سیاسی عقیدے کے مؤید رہے انھوں نے سر سید اور ان کی اینگلو محمڈن
سیاست کے شباب کے زمانے میں بھی ہندو مسلم اتحاد اور انگریزوں کی ذہنی اور سماجی
غلامی کے خلاف آواز اٹھائی اگر اس نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو "اودھ پنچ" نے بہت بڑی
خدمت انجام دی اور ایک سیاسی نقطہ نظر یعنی ملک کی آزادی اور ہندو مسلم اتحاد کو
سامنے رکھ کر ہماری سماجی اور تمدنی زندگی پر طنز اور ظرافت کے پردے میں انتہائی
کڑی تنقید کی۔ ہر چند کہ اس کا پیرایۂ تنقید اور نقطہ نظر دونوں قدامت پسند تھے اور نئی
تحریکوں کو عام طور پر اور مغربی اثرات کو خاص طور پر اس کی طنز کا نشانہ بننا پڑا تھا۔

پھر بھی یہ ماننا پڑے گا کہ "پنچ" پر مغربی اثرات صحافت اور ظرافت دونوں حیثیتوں سے طاری رہے۔

اُردو ادب ظرافت اور طنز دونوں جوہروں سے تقریباً ناآشنا رہا ہے اور یہی وجہ ہے کہ یہاں روایتی سنجیدگی کی جڑیں دور تک پھیل سکی ہیں۔ ظرافت ادبِ عالیہ کی رگِ حیات ہے اور جو ادب اس شہ رگ سے محروم ہو اُسے دنیا کے اعلیٰ ترین ادب میں شامل نہیں کیا جا سکتا۔ ظرافت کا فقدان مذاقِ سلیم کو جدت اور ندرت کے جذبات سے عاری کر کے اسے روایات کی کڑی زنجیروں میں جکڑتا ہے اور ان بنیادوں کو آنکھ بند کر کے مان لینے پر زور دیتا ہے جو روایات نے ہمارے تمدن اور معاشرت میں قائم کر رکھی ہے۔ جب تک معاشرت اور تمدن کی ان بنیادی قدروں کا طلسم شکست نہیں ہوتا اس وقت تک ظرافت اور طنز کے چشمے نہیں پھوٹتے اور نئے راستے نہیں کھلتے" اودھ پنچ" ایک دور کی پیداوار ہے جب تمدن کی مستحکم دیواریں ڈگمگانے لگی تھیں ہماری تہذیب اور معاشرت نے جن قدروں کو عظیم اور مطلق سمجھ رکھا تھا وہ اب بے بس اور مجبور نظر آ رہی تھیں۔ درباداری اور شہنشاہی نظام ختم ہو رہا تھا اور اس کے عوض "سوداگروں کی حکومت" قائم ہو رہی تھی، یہ انگریز سوداگر یہاں کی رعایا پر حکومت تو کرتے تھے مگر نہ دربار بناتے تھے اور نہ محفلیں جماتے تھے۔ وہ یہاں کی رعایا میں ملنا نہ چاہتے تھے۔ انھیں ان کے ادب سے دل چسپی تھی نہ تمدن سے، وہ ایک نیا تمدن، ایک نئی تہذیب اور نئی زبان لائے تھے اور اسے وہ روزی دینے سے قبل شرط کی حیثیت سے ہر ہندوستانی کے سامنے رکھ دیتے تھے۔ ان دو تمدنوں کی کشاکش نے ہندوستانی ذہن کو ایک دوراہے پر لا کھڑا کیا۔ پرانی تہذیب کا چراغ جھلملا رہا تھا۔ حرم محفلیں، مشاعرے موسیقی کے جلسے، رہس اور اندر سبھائیں رخصت ہو رہی تھیں تعلیم نسواں، پردہ، وضعداری

قوم، مذہب، ذات پات کے قیود سبھی نئے سانچے میں ڈھلنے لگے تھے۔ ایسے وقت میں ایک آزاد اور فکر و ادراک سے کام لینے والے دماغ نے لازمی طور پر اس تماشے کو محض تماشائی کی حیثیت سے دیکھنا چاہا اور راہ چلتے ان نظاروں پر گرد اڑائی قہقہے مارے، پگڑیاں اچھالیں اور حمام میں سب ننگوں کو دیکھ کر خوب ہنسا۔ یہی اودھ پنچ کی ظرافت ہے۔

اودھ پنچ کے طنز اور ظرافت کے بارے میں ایک بات قابل غور ہے۔ اودھ پنچ کی ظرافت نئے یا پرانے تصورات سے بغاوت نہیں بلکہ ان کی اصلاح کی ایک مبارک خواہش ہے۔ اودھ پنچ کو مختلف لکھنے والوں کا تعاون حاصل تھا اور ان لکھنے والوں کا رخ مختلف سمتوں میں تھا کوئی نوابوں اور امراء کی خالصۃً مشرقی عیش پرستی کا خاکہ اڑاتا تو کوئی متوسط طبقے کی نیم مغربی رہن سہن کا لیکن ان سب حضرات کا ہدف تمدن کا یہ ادھ کچرا اختلاط تھا جو اس دور میں فروغ پا رہا تھا۔ ایک طرف انھیں مشرقی تہذیب میں ضرورت سے زیادہ عصبیت اور تنگ نظری دکھائی دیتی تھی وہ علم کے ان محدود دائروں کو دیکھتے تھے جو ہمارے اخلاق اور تمدن نے کھینچے تھے۔ یہاں نہ جدید تحقیقات کی گنجائش تھی نہ ہی معلومات سے استفادہ ممکن تھا۔ وہ اس مختصر زمین و آسمان کی طرف نظر کرتے تھے جس کی وسعت طلسم ہوش ربا کے تخیلی حلقوں میں محدود تھی، وہ زندگی کی حدبندیوں کو دیکھتے تھے جن میں صف شکن علی شاہ کی پرواز اور حسرت کو شیشوں سے آگے فکر و عمل کے میدان تنگ تھے۔ دوسری طرف وہ مغربی زندگی کی طرف نظر کرتے تو اسے ظاہرداریوں کے شکنجوں میں اسیر پاتے کوٹ پتلون کے تکلفات، افسروں اور انگریزوں کی کوٹھیوں کے ایرے پھیرے، تلفظ کا بگاڑنا، شراب، بے پردگی اور دوسری اخلاقی بے راہ رویاں دیکھتے تو اس کا مضحکہ اڑاتے، یہاں کے زمین و آسمان کو وہ نوشادر اور دفتر تک محدود جانتے اور اس کے علاوہ تہذیبی اور تمدنی حیثیت سے یہ زبان ان کے لئے اجنبی تھی۔ وہ ان دونوں تمدنوں کے اختلاط کا کوئی واضح

نقشہ تو نہیں بنا سکے لیکن یہ معلوم ہوتا ہے جیسے ان کا مطمح نظر سادہ پوشاک اور اعلیٰ ادراک کے اصول پر چلنا تھا۔ علم و فضل کے دائروں میں وہ جدید و قدیم، مشرقی و مغربی کے خطوط نہ کھینچتے تھے۔ رہنے سہنے میں وہ دکھاوے اور بناوٹ کے قائل نہ تھے اور اس لئے مشرقی و مغربی دونوں تمدنوں کے خاکے اڑانا ان کے ہاں جائز تھا

اودھ پنچ کو مختلف لکھنے والوں کا تعاون حاصل تھا۔ مرزا سجاد حسین مرحوم اس کے ایڈیٹر تھے۔ انھوں نے اپنے رفقاء میں ایسے سحر بیان اور جادو رقم نامہ نگار ڈھونڈے جو اس زمانے کے لکھنؤ کی سوسائٹی کا جوہر کہے جا سکتے تھے۔ پنڈت رتن ناتھ سرشار کے مضامین دو سال تک برابر شائع ہوتے رہے لیکن سرشار نے جب اودھ اخبار کی عنان ادارت سنبھالی اور اودھ اخبار اور اودھ پنچ میں چلی تو یہ سلسلہ منقطع ہو گیا۔ سید محمد خاں آزاد، احمد علی شوق، جوالا پرشاد برق، احمد علی کسمنڈوی، تربھون ناتھ ہجر، مرزا مچھو بیگ ستم ظریف اور اکبر الٰہ آبادی اسی دور میں سامنے آتے ہیں۔ ان کی شوخ و شنگ تحریروں نے اودھ پنچ کو صحافت کی بجائے ادبیات کا مخزن بنا دیا۔ ان ادبی شہ پاروں میں زبان و بیان کی وہ چاشنی پورے طور پر ملتی ہے جس کے لئے لکھنؤ مخصوص رہا ہے۔ بیان میں ظرافت، زندہ دلی اور شوخ طبعی وہ تمام خصوصیات موجود ہیں جو انشا اور جرأت کے کلام کی جان ہیں۔ ظرافت کے لحاظ سے ان کا مذاق خالصتہً لکھنوی ہے، پھبتیاں، نقرے بازیاں اور ضلع جگت خالص لکھنؤ کے مذاق سے متعلق رہی ہیں اور ان کا استعمال اودھ پنچ نے سب سے زیادہ کامیابی سے کیا۔ ظرافت کے اس مذاق کو آج ہم اعلیٰ ترین نہیں کہہ سکتے یا اگر کہہ سکتے ہیں تو اس کے مختصر اور محدود حصے ہی کو۔ لیکن اس دور میں ضلع جگت اور پھبتی کا مذاق عام تھا اور ظاہر ہے کہ ہجو اور رذل گوئی سے یہ مذاق کہیں زیادہ شستہ اور ستھرا ہوا تھا۔ زبان کے بارے میں یہی کہا جا سکتا ہے کہ اودھ پنچ میں

تمام تر مزاح الفاظ اور زبان ہی کے ذریعہ سے پیدا کیا جاتا واقعات کا عنصر بہت کم ہوتا تھا اور اس کا استعمال محض برائے نام. زبان. محاورے، روزمرہ اور خاص تراکیب جو اودھ پنچ نے استعمال کیں وہ لکھنؤ کے کلچر کی پیداوار تھیں اور یہیں کے بازاروں، سراؤں اور میلوں ٹھیلوں میں بولی جاتی تھیں. زبان کے لحاظ سے "اودھ پنچ کی سب سے بڑی خدمت یہی ہے کہ اس نے ان طبقوں کی زبان کو محفوظ کر دیا اور وہ بھی اس لطف کے ساتھ کہ ظرافت اور خوش طبعی کا رنگ دوبالا ہو گیا۔

اودھ پنچ نے اپنی تاریخی زندگی میں چار معرکے سر کئے. فسانہ آزاد کے سلسلے میں پہلا معرکہ ہوا کہ یہ فسانہ اودھ اخبار میں چھپا اور اودھ اخبار اور اودھ پنچ میں معاصرانہ چشمکیں ہمیشہ چلتی رہیں. اس معرکے ہی پر موقوف نہیں تمام تر معرکوں میں اودھ پنچ نے ادبی تنقید اور نکتہ چینی سے زیادہ ظریفانہ خوش طبعی اور طباعی کا مظاہرہ کیا ہے. کچھ اعتراضات صحیح بھی تھے لیکن یہاں مقصد گرمی بازار قائم رکھنے اور پگڑی اچھالنے سے تھا۔

دوسرا معرکہ مولانا حالی سے ہوا. اودھ پنچ والوں نے لکھنؤ والوں کی طرف سے گویا مولانا حالی کی نئی اصلاحوں کے مقابلے میں اعلان جنگ کر دیا تھا اور مقدمہ شعر و شاعری کے اعتراضات اور تجاویز دونوں پر خوب طنز و تشنیع کی اور گویا لکھنؤ کے شعرا کی اس توہین کا بدلہ لے لیا جو اس کے نزدیک مولانا حالی سے سرزد ہوئی تھی ۔

تیسرا معرکہ داغ سے ہوا. حیرت کی بات ہے کہ داغ میں لکھنوی انداز شاعری کے اتنے اثرات موجود ہوتے ہوئے بھی لکھنؤ نے کبھی ان کی شاعرانہ عظمت کو تسلیم نہیں کیا. اس کی وجہ غالباً امیر و داغ کی رقابت اور دہلی و لکھنؤ کے جھگڑے تھے اودھ پنچ کے صفحوں سے اعتراضات کی چنگاریاں مدت تک اڑا کیں جن کا رخ داغ کی شاعری کے علاوہ ان کے حسب و نسب

اور صورت و سیرت کی طرف بھی تھا۔ اس معرکے سے اور ان اعتراضات سے داغ کی شہرت میں فرق نہ آیا مگر تھوڑے زمانے تک ہنسنے ہنسانے کا مشغلہ جاری رہا۔

"اودھ پنچ کا آخری معرکہ مولانا شرر سے تھا یہ دراصل ان اعتراضات کا شاخسانہ تھا جو مولانا نے گلزار نسیم پر کئے تھے۔ اودھ پنچ نے اپنی پرانی وضع کے مطابق ان اعتراضات کا خاکہ اڑایا اور بقول چکبست اودھ پنچ کی بجھتی ہوئی آگ کچھ ایسی بھڑک اٹھی کہ اس کی آنچ دور دور تک پہنچی"۔ اس معرکے میں زبان اور محاورے کی تحقیق و تدوین پر بھی خاص توجہ کی گئی لیکن بحث کا لہجہ ہمیشہ طنزیہ ہی رہا۔

ان خاص معرکوں کے بیچ بیچ میں چھوٹی موٹی جھڑپیں ہوتی رہتی تھیں۔ سر سید کو پیر نیچر کہا اور ان کے نیچریہ مذہب کی شان میں کیا کچھ نہیں کہا گیا۔ غرضیکہ ۱۸۷۷ء سے ۱۹۱۲ء تک اودھ پنچ کا دور دورہ کبھی سرد اور کبھی گرم طریقے پر چلتا رہا اور اس نے ہمارے ادب میں ایسے اجزا کی نمائندگی کی جو ابھی تک اس محفل میں موجود نہ تھے۔ لکھنؤ نے اردو نظم میں رندی، بانکپن اور خوش طبعی کی جو شمعیں روشن کی تھیں وہ نثر میں اس سے بھی زیادہ آن بان سے روشن رہیں اور اس راہ پر چلنے والوں کے لئے آج بھی ان کی روشنی ماند نہیں پڑی ہے۔

(۱۹۵۱ء)

لکھنؤ میں اردو ادب

(ایک جائزہ)

لکھنؤ کے دبستان شاعری کے بارہ میں عام طور پر جو نظریہ قایم کیا گیا ہے وہ لکھنوی رنگ سخن کو ایک غیر متحرک وجامد طرزِ شاعری کی حیثیت سے پیش کرتا ہے لیکن اس بات کو فراموش کر دیا جاتا ہے کہ جس رنگ سخن کو خالص لکھنوی سمجھا جاتا ہے اس کی نشو و نما میں بڑا ہاتھ غیر لکھنوی شعری تجربوں کا ہے۔

لکھنؤ اسکول اپنی امتیازی شان کے ساتھ خواہ کسی دور میں سامنے آیا ہو لیکن یہ ماننا پڑے گا کہ اس کی بنیادیں ان مہاجر شاعروں کے ہاتھوں رکھی گئی تھیں جو دہلی سے یہاں آئے۔

اردو شاعری میں تنقیح و تصفیہ زبان کا جو سلسلہ ولی کے بعد فارسی اور ہندی مضامین کے امتزاج اور اس کے بعد ایہام اور دوسری خرابیوں کی تراش خراش کی صورت میں شروع ہوا۔ اس کی ابتدا دہلی میں ہوئی تھی اور اس کا مجرم صرف لکھنؤ کو قرار دینا انصاف کے خلاف ہے۔

بارھویں صدی ہجری کی دہلی اپنے پرانے تزک و احتشام کی صرف پرچھائیں رہ گئی تھی مرہٹوں، انگریزوں کی بڑھتی ہوئی طاقت اور متعدد خودسر و خود مختار ریاستوں کے قیام نے دہلی کی مرکزی حکومت کو کمزور کر دیا تھا۔ دربار کے اندر امرا کی سازشوں اور دہلی کے اردگرد خارجی سیاسی عناصر کی سرگرمیوں نے شہر میں بدنظمی، بدامنی اور بے اطمینانی کی لہر دوڑا دی

لہ ۱۱ حنظ ہو ہجویات سودا۔

تھی۔ ظاہر ہے کہ ایسی فضا میں شاعری کا پنپنا محال تھا کیونکہ امرا جن سے ہمارے شاعر وابستہ تھے یا تو دہلی چھوڑ چکے تھے یا ان کی جیبیں خالی ہو چکی تھیں مجبوراً شعرا کے لئے بھی اس کے سوا اور کوئی چارہ نہ رہا کہ یا تو وہ خانہ نشیں ہو جائیں یا دہلی سے باہر دوسرے درباروں میں قسمت آزمائی کریں، چنانچہ دہلی کی جمی ہوئی محفل اُجڑنا شروع ہوئی شاہ حاتم اور میر درد خانہ نشین ہو گئے باقی کوئی مرشد آباد اور عظیم آباد جا بسا، کسی نے فرخ آباد اور ٹانڈہ کا قصد کیا اور کچھ اودھ آ گئے

اودھ کئی وجوہ کی بنا پر شعرا کے لئے زیادہ کشش رکھتا تھا، شجاع الدولہ نے بکسر کی شکست کے بعد یہ اچھی طرح سمجھ لیا تھا کہ دہلی کی مرکزی قوت ختم ہو چکی ہے اور انگریز اب سیاسی اقتدار کے لئے اپنی طاقتیں مجتمع کر رہے ہیں اس لئے اگر اپنی ریاست کو بچانا مقصود ہے تو دہلی پر تکیہ کئے بیٹھے رہنے کی بجائے اودھ کو مضبوط و طاقتور ریاست بنانا ضروری ہے انھوں نے اس مقصد سے تمام سیاسی طاقتوں سے عارضی صلح کر کے ساری توجہ اودھ کو ایک مضبوط ریاست بنانے میں لگا دی اور اس میں وہ کامیاب ہوئے[۵]۔

دہلی والوں کو شجاع الدولہ اس لئے بھی عزیز تھے کہ امۃ الزہرا بیگم (بہو بیگم) محمد شاہ کی منہ بولی بیٹی اور موتمن الدولہ اسحاق خاں شوستری کی صاحبزادی شجاع الدولہ کو بیاہی تھیں یہ بڑی سیر چشم و مہمان نواز تھیں اور انھوں نے خصوصیت کے ساتھ اہل دہلی کے ساتھ بڑی مراعات ادا رکھیں، چنانچہ دہلی کے علمار و شعرا اور دوسرے ارباب کمال یہاں کھینچ کھینچ کر آنے لگے حتیٰ کہ جب شہزادہ جواں بخت اور مرزا سلیمان شکوہ اودھ میں قیام پذیر ہوئے تو اودھ بالکل دہلی

---

[۵] صاحب نادر العصر کا بیان ہے کہ شاہ دہلی کے ماتحت تمام صوبوں میں اودھ کا صوبہ مشہور رہا۔ نجم الغنی نے تاریخ اودھ میں اس عہد کے فیض آباد کی ایک تصویر کھینچی ہے۔ اس کے علاوہ ایک مورخ نے لکھا ہے کہ فیض آباد کی شہر پناہ سے ۸ میل دور پر ایسا معلوم ہوتا تھا جیسے کسی بڑے شہر کے وسط میں ہیں۔

نظر آنے لگا۔ خان آرزو اور میر ضاحک پہلے ہی بہو بیگم کے بھائیوں (نواب مرزا علی خاں اور نواب سالار جنگ) کے سایۂ عاطفت میں زندگی بسر کر رہے تھے۔ سودا بھی فرخ آباد سے فیض آباد آ گئے اور انھیں کے ساتھ اور بہت سے شعرا، یہاں پہنچ گئے جن کی تفصیل آرائش محفل میں درج ہے۔

آصف الدولہ کے عہد میں مہاجرین کے ورود کا سلسلہ تیزی سے شروع ہوا اور دہلی کی رہی سہی شان و شوکت کھنچ کر فیض آباد آ گئی۔ میر تقی میر بھی یہیں آ بسے ۱۱۹۷ھ میں نواب آصف الدولہ کے دربار میں قصیدہ گزرانا نواب نے اسی دن خلعت فاخرہ اور ۳۰۰ روپیہ مشاہرے سے سرفراز کیا۔ جب آصف الدولہ نے پایہ تخت فیض آباد سے لکھنؤ منتقل کیا تو یہ سب مشاہیر بھی لکھنؤ آ گئے اور اس طرح لکھنؤ میں اُردو شاعری کا پہلا دور شروع ہوا۔ اور میر، سودا اور میر حسن نے لکھنؤ کو "نغمہ ہندی" سے آشنا کیا۔

لکھنؤ میں اُردو شاعری کا پہلا دور اس دور کی نمایاں خصوصیت یہ تھی کہ اس عہد کا لکھنؤ دہلی کے تمدن کا چربہ تھا اور فرق صرف یہ تھا کہ دہلی کی ویرانی اور عسرت کی جگہ یہاں عشرت اور اطمینان نے لے رکھی تھی، پھر چونکہ دہلی، لکھنؤ کی سماجی و اقتصادی بنیادیں ایک ہی تھیں، اس لئے دہلی کے شعرا،

لہ ذکر میر و گلشن ہند (تذکرہ مرزا علی لطف)

"اگرچہ گرفتہ مزاجی سے ان کی روز بروز صحبت نواب مرحوم سے بگڑتی گئی لیکن تنخواہ میں کبھی قصور نہیں ہوا اور نواب سعادت علیخاں بہادر کے عہد میں آج تک کہ ۱۲۱۵ ہے وہی حال ہے۔"

ےلہ "لیکن لکھنؤ اب تک اس نغمہ ہندی سے گوش آشنا نہیں ہوا تھا اور وہاں کی شاعری خالص مادی انقلاب کا انتظار کر رہی تھی اس لئے جب شاہ عالم کے زمانہ میں دہلی پر تباہی آئی تو مادی ترغیبات کی بنا پر اہل دہلی نے دیار مشرقی کو اپنا مستقر بنایا۔" کاشف الحقائق جلد دوم صفحہ ۳۷

کے لئے اودھ بھی دہلی ہی کا حکم رکھتا تھا اور چونکہ ان کی آمد سے پہلے اُردو شاعری اودھ میں کسی ترقی یافتہ اور واضح شکل میں موجود نہ تھی، اس لئے ظاہر ہے کہ ان کی شاعری کو کسی اور رنگ سے متاثر ہونے کا موقعہ بھی نہ تھا۔

اس عہد میں دہلی سے آئے ہوئے شعراء کا رجحان صرف یہ تھا کہ لکھنؤ کو دہلی کے رنگ میں ڈھال لیا جائے۔ اس زمانہ کا لکھنؤ دراصل دہلی کا محلہ معلوم ہوتا تھا، وہی تمدن وہی طور طریقے، وہی شعر و شاعری کے چرچے۔ انشاء دریائے لطافت میں لکھتے ہیں:۔

اریں مجمع ہر جا کہ برسد اولاد آنہا دہلی وال گفتہ شوند و محلۂ ایشاں محلۂ اہل دہلی و اگر تمام شہر را فرا گیرند آں شہر را اُردو نامند لیکن جمع شدن ایں حضرات در ہیچ شہرے سوائے لکھنؤ نزد فقیر ثابت نیست ...... در لکھنؤ از سبب قرب تمام شاہجہاں آباد فصیح و غیر فصیح جمع شدہ اند و ایں شہر شاہجہاں آباد شدہ است لکھنؤ نماندہ است۔۔" (ص۱)

"۔ ازیں جہت لکھنؤ بر شہر ہائے دیگر شرفے دم تجے دارد و جان شاہجہاں آباد است زیرا کہ فصحا و سلیقہ شعاراں کہ جان آں شہر باشند دریں شہر مجتمع اند پس شاہجہاں آباد حکم قالب بے جان دارد و لکھنؤ جان است و جان را ہر آئینہ بر قالب ترجیح است" (ص۲)

لیکن اس کے باوجود ایک خاص فرق جو نظر آتا ہے وہ فضا کا ہے یعنی یہاں امن و سکون، عیش و عشرت، اطمینان و فارغ البالی کی فضا دہلی کے مقابلے میں واضح طور پر نظر آتی ہے۔ اس فرق میں جو چیز ہم کو سب سے پہلے نظر آتی ہے وہ تصوف کا فقدان ہے۔ تصوف بنیادی طور پر مایوسی کا فلسفہ ہے جو مخالف حالات سے پیدا ہوتا ہے۔ تاریخ و تمدن کے جس موڑ پر بھی انتشار و مایوسی نے ذہنوں اور دلوں کو ماؤف کیا ہے تصوف نے رہبر بن کر اس اندھیرے میں عصا کا کام دیا ہے اور خارجی حالات کے کرب و اضطراب سے ہٹ کر حسا

مفکروں نے داخلی تصورات سے رشتہ جوڑا ہے اور دنیا ومافیہا کو فریب قرار دے کر معشوق حقیقی کی تعریف میں سرمدی نغمے الاپے ہیں چونکہ ہماری شاعری نے بھی سماجی بے اطمینانی اور انتشار کے زمانہ میں نشو ونما پائی اس لئے تصوف اس کا مزاج بن گیا۔ لکھنؤ کے دور اول سے دور آخر تک کے شاعروں کے خلاف سب سے پہلا الزام یہی ہے کہ ان کے کلام میں وہ یاس وہ حزن وملال، بالفاظِ دیگر سوز وگداز، وہ متصوفانہ بلند خیالی نہیں ہے۔ خواجہ باسط کا مشہور اور مختصر تبصرہ صرف میرؔ اور سوداؔ ہی کے لئے صحیح نہیں بلکہ دہلی، لکھنؤ کے شاعرانہ مزاج کے لئے بھی صحیح ہے۔ میرؔ کا کلام آہ ہے اور میرزا کا کلام واہ ہے لیکن یہ اختلاف ان کی شاعرانہ طبیعتوں کا نہیں ان کے سماجی ماحول کا بھی ہے۔

ڈاکٹر ابو اللیث صدیقی نے اپنے تحقیقی مقالے میں لکھنؤ کی اس منفی خصوصیت کا تذکرہ نہیں کیا لیکن ایک دوسری بحث کے ضمن میں تصوف کو دہلی کا خاص عطیہ بتاتے ہوئے لکھا ہے۔

> "ان لوگوں (دہلی کے شعراء نے) اُردو شاعری میں ایک نیا مضمون داخل کیا جو شعرائے دکن کے ہاں موجود نہیں (؟) یہ تصوف ہے .... دکن میں چونکہ سلاطین کے زیر سایہ پرورش پائی اور دکنی سلاطین زیادہ تر اثنا عشری تھے اس لئے دکنی شعرا نے ان مضامین کی طرف رخ نہیں کیا ...... [۱]"

اول تو شعرائے دکن کے کلام میں متصوفانہ جذبات کا انکار کرنا صحیح نہیں دوسرے اس بیان سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ تصوف بڑی حد تک دربار کے مذہبی رجحانات کا تابع تھا اثنا عشری رجحانات اور تصوف کو باہم دگر حریف سمجھنا اور انھیں متضاد گرداننا بھی غلط ہے ایسے اثنا عشری شعرا کی تعداد کم نہیں جو تصوف کے اشعار بڑی عقیدت سے کہتے تھے۔

---

[۱] لکھنؤ کا دبستان شاعری۔ ص۵۵

تصوف کا فقدان در اصل ان اسباب وحالات کے دور ہو جانے کی وجہ سے ہوا جو تصوف کو جنم دیتے ہیں، انتشار بے یقینی، عسرت اور بے بسی اور جہاں کہیں بھی دربار اور جاگیرداری ان مصائب کا شکار ہوئی ہے وہاں تصوف کے فقدان کی وجہ حالات کی اس تبدیلی کی بجائے مذہبی رجحان میں ڈھونڈنا غلط ہے۔

شاعری کے بارے میں اُس وقت جو نظریہ قائم ہو گیا تھا اس کا اندازہ مصحفی کے ان الفاظ سے ہوتا ہے جو انھوں نے شاہ ملول کے تذکرہ میں لکھے ہیں:-

"والحق کہ درویشی وشاعری دوش بدوش راہ می رود"[۱]

لکھنؤ کا سب سے بڑا کارنامہ یہی قرار دیا جا سکتا ہے کہ اس نے شاعری کو نیم مذہبی تصوف اور مغموم داخلیت کے محدود دائروں سے نکال کر وسیع تر فضا میں سانس لینے کا موقعہ دیا۔

لکھنؤ میں اردو شاعری کے پہلے دور کی دوسری خصوصیت یہ ہے کہ اس سماجی ماحول نے ایک نئی ادبی بیداری کو جنم دیا، انتشار اور بے اطمینانی کا جو احساس ہمارے شاعروں کو اس بات کے لئے مجبور کرتا تھا کہ وہ اپنا عندیہ کم سے کم الفاظ اور کم سے کم وقت میں ایک مختصر شعر کی شکل میں کہہ دیں وہ کم ہو گیا اور شاعرانہ فکر نے داخلیت کی مختصر اور ہنگامی جھلکیوں کی بجائے مکمل شعری وجمالیاتی تجربہ کی طرف توجہ منعطف کی اور اس رجحان نے مثنوی، ہجو اور دوسری بیانیہ نظموں کو پوری اہمیت کے ساتھ اجاگر کیا پھر اس کے بعد متشاعروں اور بگڑے ہوئے شاعروں کی بجائے منجھے ہوئے مشاق شاعروں کو مرثیہ اور دوسرے اصناف کی طرف متوجہ کیا، ہجو میں ضاحک اور سوداؔ، مثنوی میں میر حسن اور مرثیے میں سودا احسان، افسردہ اور گدا اس رجحان کے مختلف پہلوؤں کی نمایندگی کرتے ہیں۔ اس طرح یہاں غزل ہی سرمایۂ شاعری نہیں رہی بلکہ دوسرے

---

[۱] تذکرہ مصحفی شاہ ملول

اصناف کی طرف بھی توجہ کی گئی۔ مثنوی میں میر حسن نے بلندی اور فن کارانہ عظمت کا وہ معیار قایم کیا جس سے اردو مثنوی آگے نہ بڑھ سکی اور اس مثنوی کی ساری خوبی اس کی خارجی محاکات اور سادہ طرز بیان کی بنا پر ہے جسے اودھ کی پر اطمینان زندگی ہی جنم دے سکتی تھی اسی دور میں سودا کے قصائد نے بھی شان و شوکت کی نئی معراج حاصل کی اور ہجویات[۱] میں بھی ایک چاشنی پیدا کر دی۔ نثر کی طرف بھی توجہ کی گئی، چنانچہ سودا کا دیباچہ جواب نایاب ہے اسی دور میں لکھا گیا۔ زبان کی طرف بھی شعراء کی نظریں انتہائی سنجیدگی اور باریک بینی کے ساتھ پڑنے لگیں اور اسے محض اتفاق کہہ کر نہیں ٹالا جا سکتا کہ جس شخص کا بقول مولانا محمد حسین آزاد اردو زبان کو پاک اور صاف کرنے والوں میں پہلا نمبر ہے وہ اسی خارجی فضا میں سانس لینے والا شاعر سودا ہے۔

مختلف اصناف میں لکھنؤ کی کیا خدمات ہیں ان کا ذکر اپنے موقع پر آئے گا یہاں صرف یہ واضح کرنا مقصود ہے کہ خارجیت متصوفانہ قنوطیت کی بجائے مادی، شادابی اور شگفتگی

---

[۱] صفیر بلگرامی نے "تذکرہ جلوۂ خضر" میں لکھا ہے:۔

> "اُن ہی کے زمانہ میں میر ضاحک مع اہل و عیال فیض آباد میں آبسے سودا اور ضاحک امیروں کے کھلونے ہو گئے اور ان دونوں کی آپس میں، ہجویں باعث توسیع رزق ٹھہریں اور امیر دل کے خوش کرنے کو ہجووں کی بھرمار شروع کر دی۔ سودا کی جو اس وضع کے سبب سے بن پڑی تھی تو ہر ایک نے یہی راہ اختیار کی۔" صفحہ ۲۵-۲۶۔

لیکن ان ہجووں کی نیک نیتی کا اندازہ اس سے ہو سکتا ہے کہ میر حسن جعفر زٹلی کے تذکرہ میں لکھتے ہیں:۔

> "اعلیٰ و ادنیٰ ہمہ کس از و ملاحظہ کردند۔ ازبس کہ دراں زمانہ عالم غیرت داشت چیزے می دادند زبانش بند می کردند۔ الحال اگر کسے در ہجو کسے بگوید مدح خود می شمارند" (تذکرہ میر حسن)

ان ہجویات کی ادبی اور علمی اہمیت کے بارے میں صاحب شعر الہند کی رائے انتہائی صائب ہے:۔

> "بایں ہمہ اس دور سے اتنا فائدہ ضرور ہوا کہ اردو زبان قدیم ثقیل الفاظ اور فارسی ترکیبوں سے آزاد ہو کر نہایت صاف شستہ اور مقبول عام ہو گئی اور پاکیزگی نے اس دور میں مثنوی کا بہترین نمونہ قائم کر دیا۔" (ص: ۱۰۵)

سوز و گداز کے مقابلہ میں لذت و فرحت کا تصور اور زبان کی صفائی جو بعد کو لکھنؤ کے دبستان شاعری کی خصوصیات میں شامل ہوئیں یہاں بھی ابتدائی شکلوں میں موجود تھیں حالانکہ انھوں نے دہلی کی شاعری سے الگ کوئی امتیازی رنگ نہیں پکڑا تھا۔

لکھنؤ میں اردو شاعری کا دوسرا دور

نواب آصف الدولہ کے زمانہ ہی میں لکھنؤ نے شاعری کے مرکز کی حیثیت اختیار کر لی تھی وہ خود شاعر تھے[1] اور میر سوز کے شاگرد تھے۔ شاعروں کی سرپرستی اور قدردانی میں آپ اپنی نظیر تھے۔ تمام فنون کے کاملین ان کے سایۂ عاطفت میں پناہ پاتے تھے۔ ان کے عہد میں جو تاریخی اور تمدنی تبدیلیاں ہوئیں وہ نہایت اہم تھیں۔

پہلی بات یہ تھی کہ شجاع الدولہ نے جو ارادہ اودھ کو ایک مضبوط اور مستحکم طاقت بنانے کا کیا تھا وہ ختم ہو گیا اور نواب آصف الدولہ کی کمزوری سے فائدہ اٹھا کر کمپنی نے ریاست کے اندرونی معاملات میں دخل اندازی شروع کر دی اور نواب کو وقتاً فوقتاً کمپنی کو روپیہ دینے پر مجبور کیا۔ نواب پر مختلف قسم کے دباؤ ڈالے گئے۔ نواب کو اپنی ریاست کی کمزوری اور اپنی بے بسی کا احساس تھا اور اسی احساس کے ماتحت وہ جب تک زندہ رہے انتظامی معاملات[2] سے بے تعلق رہے اور مذہبی معاملات اور خیر خیرات کے سلسلہ میں مستعد۔ عمر کے آخری حصّہ میں حکیم شفائی سے لاعلاج مرض پیدا کرنے کی تدبیریں پوچھتے تھے اور ان پر عمل کرتے تھے۔ آخر کار استسقا میں انتقال کیا۔

دوسری اہم بات مذہبی اداروں کا عروج ہے۔ آصف الدولہ نے دنیوی بہبودی سے مایوس ہو کر دینی مسائل میں دلچسپی لی اور مذہب تشیع کے پھیلانے میں کافی مدد بہم پہنچائی

---

[1] ملاحظہ ہو گلشن بے خار صفحہ ۱۴۴، مصحفی تذکرہ ہندی صفحہ ۵ [2] نجم الغنی: تاریخ اودھ۔ عبدالحی۔ گل رعنا۔

نائب وزیر حسن رضا خاں کے مشورے سے ملا محمد علی فیض آبادی نے جمعہ وجماعت کا سلسلہ قائم کیا اور سب سے پہلے سید دلدار علی نصیر آبادی (غفراں مآب) کی اقتدا میں نماز پڑھی گئی۔

"یہ پہلا دن تھا کہ وسط ہند میں شیعوں نے اپنا جمعہ وجماعت قائم کر لی اور نائب امام کی حیثیت سے مجتہدین کے ہاتھ میں زمام مذہب دے دی۔"

اس سے پہلے بھی اہل سنت میں فرنگی محل کے علماء اور ان کے مدارس ایک زمانے سے تبلیغ و اشاعت علم میں مصروف تھے لیکن مذہبی ادارے اس قوت کے ساتھ اس سے قبل نہیں ابھرے تھے اور ان مذہبی اداروں نے، ان کے مدرسوں، تبلیغ و تعلیم، تحقیق و تدوین نے جس طرح یہاں کے تمدن کو اثر پذیر کیا وہ ابھی تک نہیں ہو سکا تھا۔

تیسری بات یہ تھی کہ دہلی کی حالت اور زیادہ خراب ہو جانے پر وہاں کے اکثر امراء اور شہزادے لکھنؤ میں آ بسے۔ عام لوگوں کی طرح انھوں نے بھی تاریخ کی اس بڑھتی ہوئی طاقت کو نظر انداز کر دیا تھا جو ایشیائی شہنشاہیت کی بساط الٹ رہا تھا، انھوں نے بھی اودھ کو مستقل پناہ گاہ سمجھ کر اسے اپنا مستقر قرار دیا۔ پھر چونکہ یہاں بھی دہلی کا نظام سلطنت اور وہی نظام تمدن کارفرما تھا اس لئے وہ اجنبیت محسوس نہ کرتے تھے۔ نواب سلیمان شکوہ اس کی مثال ہیں، ان کے ہمراہ ان کے وابستگان دامن دولت بھی آئے اور ایک نئے سماجی اثر کی بنیاد پڑی۔

لہ "لکھنؤ میں آصف الدولہ اور ان کے جانشینوں کا عہد گو یا سیاسی تنزل کا زمانہ ہے لیکن یہ مختصر سا خوش حالی کا دور دو تباہیوں کا وسط تھا، لکھنؤ کی آبادی دہلی کی تباہی اور بربادی سے ہوئی تھی ان کی اولاد جو باپ دادوں کی مصیبتوں سے ناواقف تھی، آصف الدولہ جیسے فیاض نواب کے زمانہ میں آنکھ کھولتی ہے اور اسے اطمینان کا زمانہ سمجھ لیتی ہے۔"

عبداللہ اقتدار سردری - اردو مثنوی کا ارتقاء

چوتھی قابل ذکر بات یہ ہوئی کہ کمپنی اور دوسری سیاسی طاقتوں سے میل جول بڑھنے کی وجہ سے ریاست میں غیر ملکیوں کی آمد و رفت بڑھی اور ان کے تہذیب و تمدن، طور طریقے، بول چال کا اثر لکھنؤ پر بھی پڑا۔

اس کے علاوہ یہ امر قابل توجہ ہے کہ لکھنؤ کی آبادی کا زیادہ تر حصہ دربار سے متعلق تھا، دہلی سے آنے والے تقریباً سب کے سب دربار سے لگا کر آئے۔ شاعر، علماء، فضلا اور تمام فنون کے ماہرین دربار سے وابستگی پیدا کرنے کے لئے آئے تھے۔ اس طرح لکھنؤ کی سماجی زندگی کا محور دربار بن گیا اور نواب وزیر کی ذات سماجی اور تمدنی مرکز کی حیثیت اختیار کرنے لگی چنانچہ انشا اور مصحفی کی رقابت اور ہجویں درباری اثرات کے رسوخ کا نتیجہ تھیں۔

مرزا قتیل اور صادق خاں اختر یہاں سکونت پذیر تھے۔ میر و مرزا اسی زمین میں پیوند خاک ہو گئے تھے۔ بقا اللہ بقا، مرزا جعفر علی حسرت، شیخ غلام ہمدانی مصحفی، قلندر بخش جرات اور سلیمان شکوہ کی ہوکائی میں میر انشا اللہ انشا اور سعادت یار خاں رنگین لکھنؤ آئے ان بزرگوں میں حسرت اور ان کے شاگرد جرات اور مصحفی و انشا نہایت اہم ہیں، کیونکہ ان کے کلام میں ہم ان بنیادوں پر جو سودا کے کلام میں ملتی ہیں، عمارت اٹھتی دیکھتے ہیں۔ مولانا آزاد اُردو شاعری کے اس دور کے بارے میں لکھتے ہیں:-

> "ایسے زندہ دل اور شوخ ہوں گے کہ جن کی شوخی اور طراری طبع بار امانت سے ذرا نہ دبے گی اتنا ہنسائیں گے اور ہنسیں گے کہ منہ تھک جائیں گے مگر نہ ترقی کے قدم آگے بڑھیں گے نہ اگلی عمارتوں کو بلند اٹھائیں گے۔ انہیں کوٹھوں پر کودتے پھاندتے پھریں گے۔ ایک مکان کو دوسرے مکان سے سجائیں گے اور ہر شے کو رنگ بدل بدل کر دکھائیں گے ..... ان خوش نصیبوں کو زمانہ بھی اچھا ملے گا ایسے قدر دان

ہاتھ آئیں گے کہ ایک ایک پھول ان کا چمن زعفران کے موں کے گا۔[۵۱]

اس دور کے تمام شاعروں کی خصوصیت یہ ہے کہ انھوں نے دہلی کے لب ولہجہ میں تنوع پیدا کیا۔ حسرت و مصحفی کی زبان کبھی کبھی دہلی کا رنگ تازہ کر دیتی ہے لیکن ان کے کلام میں میں لکھنؤ کی شگفتگی، شوخی اور زندہ دلی کے اثرات ملتے ہیں۔ سوسائٹی کا محور اب چونکہ دربار تھا اس لئے اس نسبت سے یہ شوخی اور زندہ دلی جو سودا کا ورثہ تھا ضلع جگت اور پھکڑ پن پر آ گئی۔ انشانے شاعری کو دربار میں جگہ پانے اور نواب کی تفریح طبع کے لئے استعمال کیا۔ اس پر دوسرے شاعروں کو بھی اس طرف توجہ کرنی پڑی۔ پھر انھوں نے اپنے ہفت زبان ہونے کا فائدہ اٹھایا اور نامانوس وغیر مانوس لغات شاعری میں لائے۔ اس میدان میں اپنی شوخ طبیعت کی جولانی دکھانے کے لئے سنگلاخ زمینوں اور تنگ قافیوں کو انھوں نے پسند کیا اور جو شعرا بھی دربار میں داخلہ چاہتے تھے ان کے لئے ان معیاروں پر نکتہ سخن کی داد دینا ضروری ہو گیا۔ اس دور کے تمام شعرا کے کلام میں زندہ دلی اور شوخی ملتی ہے اور دہلی کی قنوطیت اور سوز کا فقدان نظر آتا ہے۔ اس کے علاوہ سودا کے یہاں جو عشق حقیقی کی چاشنی کہیں کہیں نظر آتی ہے وہ بھی اس دور میں کم ہو گئی اور شعرا کی توجہ عشق مجازی کی واردات و کیفیات کی طرف کھنچنے لگی۔ میر جعفر علی حسرت کے کلام میں اس کا پرتو صاف نظر آتا ہے۔ ان کے شاگرد جرأت دہلی کے لب ولہجہ کے باوجود لکھنؤ کے اس رنگ کے موجد ہونے کا فخر رکھتے ہیں۔ انھوں نے عشق مجازی کی کیفیات کے بیان کو فن کی حیثیت سے اختیار کیا اور یہیں سے معاملہ بندی کی ابتدا ہوتی ہے۔

اگر اصولی اور فنی نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو لکھنؤ کے دبستان شاعری کی داغ بیل

---

[۵۱] آب حیات

انشاؔ، مصحفیؔ اور جراتؔ کے دور میں بڑھ گئی ہے اور خارجیت اپنی پوری روشنی ڈالنے لگتی ہے لیکن ایک بنیادی خصوصیت ان تمام شعرا کی تھی کہ یہ سب دہلی سے تعلق رکھتے تھے اور اپنے کو یا اپنے رنگِ سخن کو دہلی کے مقابلہ میں لانا تو درکنار اسی دبستانِ شاعری کا ایک سلسلہ جانتے تھے[۵] اس دور کے شعرا میں دہلی کے مقابلہ میں لکھنؤ کی امتیازی خصوصیت پیدا کرنے اور لکھنؤ کو دہلی پر ترجیح دینے کا کوئی رجحان نہیں۔ اب تک لکھنؤ فن کا مرکز ضرور تھا لیکن فن کی ٹکسال ہونے کا اس نے دعویٰ نہیں کیا تھا اور اسی وجہ سے ان کے کلام میں دلی کا لب و لہجہ اور طرزِ بیان بار بار ملتا ہے

غزل میں معاملہ بندی اور مشکل قافیے اور دشوار زمینوں کا رواج اسی دور سے ہوا مختلف رنگوں میں مختلف مضامین پیدا کئے گئے اور شاعری جذبات کے اظہار کی بجائے اظہار کے حسین ترین پہلو اختیار کرنے کا نام ہوا۔ یہ رجحان مشکل پسندی اور آورد سے جا ملا مختصر اور مترنم زمینوں کی جگہ مشکل اور سنگلاخ زمینیں استادی کا معیار بنیں معاملہ بندی اور حسن مجازی کے تذکرے نے اُردو شاعری پر نسائیت کا الزام لگایا۔ ابواللیث صدیقی لکھنویت پر نسائیت کا الزام لگانے میں تنہا نہیں ہیں :-

.... شجاع الدولہ کے عہد سے حسین اور مہ جبین عورتوں کو سوسائٹی میں بڑا دخل ہوا۔ اُدھر عیش، عشرت و فراغت نے مردانہ جذبات و خیالات کو کمزور کیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ مردوں کے جذبات، خیالات اور زبان پر نسائیت غالب آگئی .... نسائیت کا اثر صرف ریختی کی صورت ہی میں ظاہر نہیں ہوا خام خیالات، زبان اور محاورے میں نسائیت آگئی اس کا اندازہ اس سے

---

[۵] انشاؔ: دریائے لطافت

ہو سکتا ہے کہ فرہنگ آصفیہ میں جو اُردو کی مستند لغت ہے جہاں کسی خاص محاورے
کو بیان کیا ہے تو جان صاحب یا کسی ایسے ہی شاعر کا کلام سند میں پیش کیا ہے۔ جو
عورتوں کے جذبات ان کی زبان میں ادا کرتے ہیں۔۔۔۔۔۔"

جہاں تک ریختی کا سوال ہے اس کی بحث اپنی جگہ پر آئے گی لیکن عورتوں کی زبان کو مستند جاننے کی بدعت لکھنؤ کی ایجاد کردہ نہیں ہے ہر ملک اور ہر ادب نے اسے مستند گردانا ہے جہاں تک مردوں کے جذبات، خیالات اور زبان پر نسائیت غالب آنے کے الزام کا تعلق ہے معاملہ بندی سے اس کا کوئی ثبوت نہیں ملتا۔ تاریخ کے غلط پروپگنڈے نے ذہن پر جو اثرات چھوڑے ہیں ان کو ادب میں سطحی دلیلوں سے نقل کردینا صحیح نہیں جبکہ خود سلیمن ہی کی ۱۸۵۶ء سے قبل کی رپورٹوں اور متعدد دوسرے سفرناموں سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اس دور کا لکھنؤ درا صل دور متوسط کے یورپ کی طرح CHIVALRY کے دور سے گزر رہا ہے۔

زبان کی پرکھ اور جانچ کے سلسلہ میں انشار کی دریائے لطافت نے ایک عظیم الشان کارنامہ انجام دیا۔ اُردو نثر میں رانی کیتکی اور اودے بھان کی کہانی نے ایک تاریخی خدمت سرانجام دی۔ مرثیہ اور مثنوی کے کارنامے گو اس قدر شاندار نہیں پھر بھی ان کی ترقی جاری رہی۔ قصیدہ اپنی گزشتہ عظمتوں سے آگے نہیں بڑھ سکا ہر چند کہ انشار اور جرأت کے کچھ قصیدے فنی نقطہ نظر سے بے نظیر کہے جا سکتے ہیں لیکن وہ سودا کے زور بیان تک نہیں پہنچتے

غرض کہ اس دور کے اکابر نے ایک امتیازی دبستان کا سنگ بنیاد رکھا لیکن وہ خود اس کارنامے سے بے خبر تھے اور اس کو اردو شاعری کے عام سلسلہ کی ایک کڑی سمجھ رہے تھے۔

لے مولانا مسعود حسن رضوی: لکھنؤ کی شاعری کا سماجی پس منظر مطبوعہ جامعہ ۱۹۴۲ء

لکھنؤ میں اردو شاعری کا تیسرا دور

اس عرصہ میں دہلی کی مرکزی طاقت اپنی رہی سہی آن بان بھی کھو چکی تھی۔ احمد شاہ ابدالی اور مرہٹوں کی بڑھتی ہوئی طاقت کے زیر اثر شاہ عالم کا اقتدار ختم ہو چکا تھا اور غلام قادر روہیلہ نے جب شاہ عالم ثانی کی آنکھوں میں سلائی پھیر دی تو دہلی سے اقتدار کے ساتھ ساتھ رعب و اقبال بھی رخصت ہو گئے۔

اودھ میں نواب سعادت علی خاں کی خوش انتظامی اور تدبر کا زمانہ کمپنی کی مداخلت کی بناء پر عارضی ثابت ہوا اور غازی الدین حیدر کے تخت نشین ہوتے ہی وہ احتیاط اور سوجھ بوجھ بھی ختم ہو گئی کمپنی نے اودھ پر اپنا شکنجہ اور مضبوط کر دیا۔ اس عہد کا سب سے اہم واقعہ یہ ہے کہ کمپنی نے دہلی دربار کی مرکزیت کو ختم کر دینے کا فیصلہ کر لیا اور رہا سہا سیاسی اقتدار بھی ختم کرنا چاہا اس سلسلہ میں سب سے بڑی ضرب یہ لگائی کہ نواب غازی الدین حیدر کو جو اب تک اپنے کو نواب کہتے تھے اور دربار دہلی کی ماتحتی اور فرمانبرداری کا دم بھرتے تھے اس بات پر راضی کر لیا کہ وہ خود مختاری کا اعلان کر کے شاہ کا لقب اختیار کریں۔ جب سیاسی طاقت اور اقتدار کے واپس آنے کی امید نہ ہو تو ظاہری شان و شکوہ اور کاغذی خطابات بھی غنیمت نظر آنے لگتے ہیں۔ چنانچہ نواب غازی الدین حیدر نے شاہ کا لقب اختیار کیا اور دربار دہلی کی ماتحتی کے بجائے خود مختاری کا اعلان کیا۔

خود مختاری کا یہ اعلان محض ایک سیاسی حادثہ نہ تھا۔ دہلی کی مرکزیت کا خاتمہ اور مغل سلطنت کا زوال قریب تھا۔ غازی الدین حیدر کے زمانہ تک ایک طرف دہلی کا زوال اس حد تک پہنچ چکا تھا کہ اس کے عروج کے دن دیکھنے والے اس اُجڑی ہوئی حالت میں دہلی کو پہچان نہ سکتے تھے دوسری طرف اردو شاعری کا پودا جو دہلی سے آیا تھا اور

جس کی آبیاری میں دہلی والوں کا معتدبہ حصہ رہا اب لکھنؤ کی سرزمین میں جڑ پکڑ چکا تھا اور سرسبز ہو رہا تھا اور اس طرح تہذیبی حیثیت سے لکھنؤ نے اپنا ایک معیار اور امتیازی خصوصیت قائم کرلی تھی چنانچہ سیاسی خودمختاری کے ساتھ ہی ساتھ اودھ کی تہذیبی اور خصوصاً ادبی خودمختاری کا دور شروع ہوتا ہے۔ اس طرح ایک سلسلہ ختم ہوتا ہے جو دہلی سے چلا لکھنؤ جیسے میر اور سودا نے دہلی کا پروردہ کہا اور انشاء نے دہلی کی جان بتایا۔ ناسخ کے عہد میں اس نے اپنے ٹکسالی ہونے کا اعلان اور خودمختاری کا دعویٰ کیا۔

شاعری میں یہ خودمختاری ایک نئے رنگ سے چمکی اور یہی رنگ لکھنؤ کے نام سے وابستہ ہوکر یہاں کے دبستانِ شاعری کا رنگ امتیاز بنا۔ یہ نیا رنگ کیا تھا اور اس پر کون کون سے تاریخی اور سماجی اثرات مرتسم ہوئے ؟

"جس طرح نواب غازی الدین حیدر کے شاہ ہو جانے سے اودھ کی سیاسی اہمیت اور نظم و نسق میں کوئی انقلابی تبدیلی نہیں آئی یا کوئی نیا دور شروع نہیں ہوا" [۵] بالکل اسی طرح لکھنؤ کا دبستان شاعری بھی کسی ایک مخصوص شاعر یا عہد سے متعلق قرار نہیں دیا جا سکتا۔ جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے، لکھنؤ کی سماجی حالت اور سکون و اطمینان نے سودا اور ان کے بعد آنے والے شعراء کو ماورائی تصوف اور درد و گداز کی بجائے ارضیت اور نشاط کی طرف رجوع کیا تھا جس نے

(۱) حسرت اور جرأت کے زمانہ میں معاملہ بندی اور مادی عشق کی مختلف شکلیں اختیار کیں۔

(۲) سوز و گداز اور جذباتی خلوص سے زیادہ لوگوں کو شوخی، رندی اور بیان کی

---

[۵] عبداللہ یوسف علی۔ ہندوستانی تمدن برطانوی دور حکومت میں۔

چاشنی کی طرف راغب کیا اور

(۳) الفاظ کی ماہیت، طرزِ بیان کی قوت اور زبان کی قدر و قیمت کی طرف مائل کیا۔

یہ تمام رجحانات جو مختلف راہوں سے ہوتے ہوئے آئے تھے اور سوداسے لے کر انشا تک کسی نہ کسی شکل میں موجود رہے تھے تاریخ کے عہد میں واضح صورت میں ڈھلتے ہیں اور دراصل یہی رجحانات ایک قطعیت اور امتیازی شان حاصل کر لیتے ہیں اور بالآخر لکھنؤ کا طرزِ سخن قرار پاتے ہیں۔

اس دور میں خصوصیت کے ساتھ دو مسائل پر غور کرنا ہے ایک قصیدہ کا فقدان اور دوسرا مرثیے کا عروج۔ ان کی مفصل وجوہ کو اپنے موقع پر آئیں گی لیکن مختصراً یہ کہہ دینا ضروری ہے کہ اس دور میں مرثیہ عروج پکڑتا ہے اور قصیدہ اُردو شاعری میں اپنی جگہ چھوڑتا ہے۔ اودھ کے بادشاہوں کو اپنی سلطنت کے روبہ زوال ہونے، اپنی مجبوری اور بے چارگی اور کمپنی کے اقتدار و طاقت کا پورا پورا احساس تھا اور وہ خواب میں بھی سیاسی طاقت کا خیال نہ کرتے تھے۔ صاحب تاریخ اودھ نے لکھا ہے کہ نواب غازی الدین حیدر راز با سب نشاط اور اپنے متوسلین سے کہا کرتے تھے کہ جب تک میں زندہ ہوں جتنا تمہاری قسمت میں ہے لے لو جتنا سمیٹ سکو سمیٹ لو میرے بعد روٹی کے سوکھے ٹکڑے اور ایک قطرہ پانی کے لیے ترس جاؤ گے۔ ایسے میں یہ کیونکر ممکن تھا کہ وہ اپنی دلیری اور عدل و انصاف کی داستانیں سنتے اور قصیدے لکھوا کر انعام دیتے۔

دوسرے مذہبی نقطۂ نظر سے سید الشہدا کی تعریف کے سوا کسی دوسرے کی تعریف مناسب نہیں۔

تیسرے قصیدے کے جس قدر فنی کمالات ممکن ہو سکتے تھے وہ اس دور کی غزل

نے اپنے میں جذب کر لیے تھے مشکل قوافی اور دقیق مضامین دونوں ہی باتیں غزل میں آچکی تھیں ہر ممکن قافیہ باندھا جاتا تھا اور غزلیں دو غزلے سہ غزلے تک پہنچ جاتی تھیں کہ طوالت کا احساس بھی تشنہ نہ رہے چنانچہ صاحب کاشف الحقایق ناسخ کے بارے میں لکھتے ہیں۔

وہ خیالات شیخ کی بدولت بڑی کثرت کے ساتھ احاطہ غزل سرائی میں داخل ہوگئے

جو درحقیقت احاطہ غزل گوئی سے باہر ہیں[۱]

چوتھے قصیدے نے دہلی کے رنگ اور سودا کے طرز سے ہٹ کر نیا طرز نکالنے اور امتیازی خصوصیت پیدا کرنے کی گنجائش بہت کم تھی۔

ان سب کمیوں کو مرثیہ نے اس طرح پورا کیا کہ لکھنؤ کے دبستان شاعری میں مرثیہ نے ایک بنیادی جگہ حاصل کر لی لکھنؤ کے سماج میں اس کی جگہ تھی اور ضرورت اور گنجائش بھی نتیجہ یہ ہوا کہ مرثیہ ایک نئی اور بے انتہا صلاحیتوں والی صنف کی حیثیت سے آگے بڑھا اور اس صنف میں مشاہیر پیدا ہوئے میر ضمیر اور میر خلیق اور ان دونوں گھرانوں کے شاگرد اس صنف کو مالا مال کر گئے۔

غزل میں آتش و ناسخ نے تاریخی کارنامے انجام دیئے ایک طرف ناسخ نے زبان کی طرف توجہ کی اور الفاظ کو شاعری کا محور بنایا اور زبان کو نوک پلک سے درست کیا دوسری طرف آتش نے بانکپن اور رندی کے ساتھ دہلی والوں کی روایات کو بھی قایم رکھا ان دونوں اساتذہ کے اثرات دور دور تک ہوئے۔

نثر میں غازی الدین حیدر کے عہد میں جو شاہی مطابع کھولے گئے معانی اور دوسرے علوم سے جو دلبستگی بڑھی وہ قابل ذکر ہے یہ پہلا دور ہے جب اُردو نثر ایک

---

[۱] کاشف الحقایق جلد دوم صفحہ ۱۳۹

اہم عنصر کی حیثیت سے ادب میں جگہ پانے لگتی ہے

غرضکہ اس دور میں لکھنؤ نے اپنی انفرادیت قائم کی جہاں اس نے ان تمام رجحانات سے کام لیا جو اس وقت تک کی اُردو شاعری میں پائے جاتے تھے وہاں اس نے نئے راستے بھی کھولے

چوتھا دور محمد علی شاہ اور امجد علی شاہ کے دور حکومت میں دربار شعر و شباب کی رنگینیوں سے زیادہ مذہبی پرہیزگاری کی طرف رجوع ہوا اور اس خشک علمی فضا کی مدد سے اس دور میں مرثیہ نے غزل پر فتح پائی۔ محرم اور دوسرے اثنا عشری رسوم پوری شان و شوکت سے اور اس سے بھی زیادہ سنجیدگی کے ساتھ منائی گئیں اس دور میں اودھ کی حکومت اسی طرح نزع کے عالم میں مبتلا رہی اور اس بے چارگی میں ایک نظر مذہب اور مذہبیت کی طرف بھی گئی۔ مختصراً یہ دور ایک عظیم الشان خاتمے تک لانے کے لئے اہم تھا اور فی نفسہ اس میں تازگی اور زندگی کے آثار نہ پائے جاتے تھے۔

واجد علی شاہ نے اس کمی کو پورا کیا پہلے انھوں نے بھی نظام سلطنت[۵۱] کو سنبھالنے کی کوشش کی اور دربار، فوج، انتظامی امور وغیرہ پر توجہ کی لیکن کمپنی اور اس کے ہوا خواہوں کی مداخلت سے تنگ آکر اس ارادے کو ترک کیا اور شعر و ادب سے دل بہلانے لگے۔ واجد علی شاہ کے عہد میں تہذیب کے ہر شعبے میں نشاۃ ثانیہ کی کیفیت پیدا ہو رہی تھی انھوں نے اس تہذیبی اور تمدنی انفرادیت کو زیادہ واضح اور زیادہ شاندار بنا دیا جو لکھنؤ نے پیدا کی تھی۔ انھوں نے زندگی کے ہر شعبے میں تہذیب اور شائستگی کی نوک پلک پیدا کی اور اس تمدن

---

۵۱ محمد تقی: واجد علی شاہ، شرر۔ مشرقی تمدن کا آخری نمونہ۔ علاوہ ازیں پروفیسر مسعود حسن رضوی کے کتب خانہ میں فوج کے نظم و نسق اور انتظامی امور پر لکھا ہوا واجد علی شاہ کا ایک رسالہ موجود ہے۔

کو ایک ترقی یافتہ شکل میں چھوڑ گئے جسے شرر کے الفاظ میں مشرقی تمدن کا آخری نمونہ کہا جا سکتا ہے۔

مذہب اور اس کے فرائض و رسوم کی ادائیگی میں مرثیہ خوانی اور دوسرے عناصر نے جگہ پائی جس سے یہ گریہ و ماتم بے روح اور خشک طور پر مذہبی ہونے کے بجائے ایک تر و تازہ اور شاداب تقریب بن گیا۔ موسیقی اور شاعری کے امتزاج نے ڈرامے اور اسٹیج کو جنم دیا۔ جو اردو ادب ہی کے لئے نہیں پورے ہندوستان کے لئے اودھ کا ایک بے نظیر تحفہ ثابت ہوا۔ واجد علی شاہ کے عہد میں ذہنی سکون نے پھر ایک سہارا حاصل کر لیا تھا اور لوگ اطمینان اور سکون کی زندگی گزارنے کے ساتھ ساتھ یہ بھی سوچنے لگے تھے کہ کہیں قدرت نے اپنا فیصلہ تبدیل تو نہیں کر دیا ممکن ہے کہ اودھ کے دربار کی یہ بڑھتی پھیلتی روشنی سدا بہار اور جاودانی ثابت ہو۔ چنانچہ طویل اور باوقار شعری کارنامے ظہور میں آنے لگے اور لوگ مثنوی مرثیہ اور ڈرامے کی طرف متوجہ ہوئے۔

اسی کے ساتھ ساتھ شعری روایات کا سلسلہ بھی جاری رہا ناسخ اور آتش کے شاگردوں اور خاندانوں کا سلسلہ کافی عرصہ تک جاری رہا۔ رشک، برق، صبا اور وزیر نے ان بنیادوں پر تعمیریں شروع کیں لیکن ان میں نہ یقین و اعتماد ہے جو ناسخ کے یہاں ملتا ہے۔ نہ متاع شاعری کو انہی حد بندیوں تک محدود رکھنے پر اصرار، لفظی ترکیبوں اور رعایتوں سے جو لگاؤ ناسخ نے پیدا کیا تھا وہ ایک معیار سمجھا جانے لگا اور اس پر عمل بھی ہوا لیکن ان شاگردوں کے اثرات اس قدر قوی اور توانا نہیں کہ اس سطحی طرز کو جاودان بنا سکیں یا کچھ آگے بڑھا سکیں۔

اس دور میں آتش و ناسخ کے مخصوص اسالیب اور خصوصیات کا امتزاج دونوں

کے شاگردوں کے کلام میں ملتا ہے۔ رندی اور بانکپن کے مضامین رشک اور وزیر کے کلام میں جگہ پاتے ہیں اور رند و صبا بھی ناسخ کی لفظی کاریگری کو اکثر جگہ آزماتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ یہ دونوں دھارے ایک دوسرے سے قریب آ رہے تھے۔

مرثیہ نے اس دور میں اپنی انتہائی بلندیوں کو چھو لیا۔ میر انیس اور مرزا دبیر کے زمزموں سے لکھنؤ گونج رہا تھا اور ان مراثی میں نئی تہذیب کی پوری فضا بول رہی تھی۔ ان مراثی میں وہ تازگی، بے ساختگی اور سادگی تھی جو غزل میں نہیں ملتی۔ انیس اور ان کے شاگردوں نے اسی سادگی اور بے ساختگی کو معیار فن ٹھہرایا اور لفظی صنعت گری کو فن کا مرکز قرار نہیں دیا۔ دبیر کے کلام میں لفظی صنعت گری کے کافی نمونے ملتے ہیں لیکن وہ بھی مرثیے کی اپنی فنی حدود اور داستان کی قیود سے مجبور ہو کر اکثر جگہ واقعیت اور سادگی سے کام لیتے ہیں۔ مرثیہ نے اپنے میں مثنوی کی سادگی اور قصیدے کا شکوہ جذب کر لیا اور چونکہ داستان کی رنگا رنگی اور ہمہ گیری ان عناصر کو اپنے میں سمو سکتی تھی۔ اس لئے مرثیہ ان نئے شاعرانہ جوہروں کے امتزاج سے زیادہ شاداب اور شاندار ہو گیا۔

نسیم کی مثنوی نے اُردو مثنوی میں ایک نئی روش دکھائی اور میر حسن کی مثنوی کے بعد گلزار نسیم کی سی مقبولیت کسی دوسری مثنوی کو حاصل نہ ہوئی۔ اس سے متاثر ہو کر لکھنؤ میں اُردو مثنویوں کا ایک بہت بڑا ذخیرہ جو فنی حیثیت سے بھی گرانمایہ تھا فراہم ہو گیا۔ شوق قلق اور واجد علی شاہ اختر کی مثنویوں کی ادبی قدر و قیمت میں شبہ نہیں۔

ادبی لحاظ سے یہ اہم کارنامہ امانت کی اندر سبھا تھی۔ یہ اپنی انفرادیت کی وجہ سے اردو ادب میں نئی چیز تھی، مرثیہ غزل اور قصیدے سے الگ ہٹ کر امانت نے پہلی مرتبہ ایک طویل داستان کو مکالمے کے انداز میں اسٹیج کے لئے لکھا یہ ایک مکمل داستان ہے اور

اس میں تسلسل اور تکمیل کا لحاظ رکھا گیا ہے گو فنی حیثیت سے اس میں بہت سی خامیاں ہیں پھر بھی اس کی بہت سی تصویریں زندگی اور تازگی سے بھرپور معلوم ہوتی ہیں۔

واسوخت اپنے ارتقا کی ابتدائی منزلیں طے کرتا ہوا اس دور میں اپنے نقطۂ کمال کو پہنچ گیا۔ واسوخت یوں تو بڑی پرانی صنف ادب ہے مگر اس کی اصل قدر و قیمت لکھنؤ میں آکر واضح ہوئی آتش اور جرات جیسے شاعروں نے اس میں طبع آزمائی کی اور اس دور میں امانت کے واسوخت نے اس کو فنی معراج پر پہنچا دیا۔ امانت کا واسوخت جس فنی عظمت کو حاصل کر سکا وہ کسی اور کو نہیں ملی۔

نثر میں رجب علی بیگ سرور کی ادبی تخلیقات نے گویا اردو نثر کو ایک حسین پیکر کی طرح آراستہ کیا۔ فسانۂ عجائب اور دوسری تصانیف نے اردو نثر کو نئے آدرش بخشے اور طرز بیان کے ادبی پہلوؤں سے آشنا کیا۔ اس کے زیر اثر نثر کی دوسری تصانیف بھی وجود میں آئیں۔

زبان کے سلسلہ میں رشک کا نفس اللغۃ اور دوسرے رسایل گویا لکھنؤ کی ادبی خدمات کو واضح صورت میں پیش کرنے کی پہلی کڑی بنے اور آگے چل کر انہی کوششوں کی بنیاد پر زیادہ مضبوط عمارتیں کھڑی ہوئیں۔

یہ دور لکھنؤ کی نئی شاعرانہ انفرادیت کا پہلا دور ہے جس میں غزل کی روایات نے تقلید کی نئی منزلیں طے کیں اور تازہ تر اور شاداب تر روایات کی بنیادیں استوار ہوئیں۔

پانچواں دور

سیاسی لحاظ سے یہ اودھ کی سلطنت کے خاتمہ کا زمانہ ہے کمپنی بہادر نے اب اودھ پر بالواسطہ اختیار کو ضروری نہ جان کر اودھ کی سلطنت پر قبضہ کر لیا سلیمن اور دوسرے انگریز افسران کو برائے نام انتظامی معاملات پر رپورٹ دینے اور دوسرے نقائص ڈھونڈھنے کے لئے مامور کیا گیا اور آخر کار گورنر جنرل نے

اودھ کی رعایا اور حکومت دونوں کے لئے یہی مناسب سمجھا کہ اسے کمپنی کے زیر سایہ لے لیا جائے اور شاہی ختم کر دی جائے۔ واجد علی شاہ نے کوئی مقاومت نہیں کی اور یہ فرمان جاری کر دیا کہ انگریزی فوجوں کو بے چون وچرا تمام انتظام وانصرام دے دیا جائے، اودھ کی حکومت نے ہتھیار ڈال دئے کیونکہ شاہ کو ابھی تک انگریزوں کی نیک نیتی پر اعتماد اور ان کی قانون پرستی کے بارے میں خوش فہمی تھی اور وہ یہ امید رکھتے تھے کہ برطانوی پارلیمان ان کے حق میں فیصلہ کر کے کمپنی کے فیصلہ کو غلط ٹھہرائے گی اور ایسی صورت میں مقابلہ اور مقاومت ان کے معاملہ کے بارے میں پارلیمان کی رائے کو خراب کرنے کے سوا اور کچھ نہ کر سکے گا۔

یہ واقعہ سیاسی لحاظ سے بھی اس قدر اہم نہیں ہے بلکہ تہذیبی اور ادبی نقطۂ نظر سے یہ ایک شاندار دور کے خاتمے کا اعلان ہے اور ایک ایسے تمدنی دور کے خاتمے کا اعلان جو ہندوستان کی صدیوں کی کمائی تھا اور جو آئندہ میسر نہ ہو سکے گا۔ یہ ایک ایسے تمدنی گرہن اور تہذیبی بے ترتیبی کا آغاز ہے جس سے آج تک ہندوستانی تہذیب باہر قدم نہیں نکال سکی ہے۔

اس بات کا انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اودھ میں شعر وادب کا محور دربار تھا، دربار کی تباہی اور امراء کی ابتری نے شاعروں کو پریشان حال کر دیا اور وہ انتشار اور بے اطمینانی جو اردو شعراء کو دہلی سے لکھنؤ لانے کی ذمہ دار تھی لکھنؤ میں بھی آ موجود ہوئی لکھنؤ کی مرکزیت ختم ہوئی تو یہاں کے شعرا اور صاحب کمال حضرات نے دوسری ریاستوں میں قسمت آزمائی کرنے کے لئے کمر باندھی، کچھ فرخ آباد اور ٹانڈہ کی طرف گئے۔ کچھ نے عظیم آباد اور مرشد آباد کیلئے زاد سفر لیا۔ کچھ ہمت کر کے حیدر آباد جا پہونچے مگر لکھنؤ کے بعد شاعروں کا سب سے بڑا اجتماع رام پور میں ہوا۔ یہاں لکھنؤ اور دہلی دونوں جگہ کے اہل کمال اپنے وطن کی ویرانی اور تباہی کے بعد پناہ لینے پہونچے تھے چنانچہ ہمیں لکھنؤ کے دبستان شاعری کی آخری شمعیں اسی دربار

میں روشن دکھائی دیتی ہیں اور یہیں دبستان شاعری ایک الگ دبستان کی حیثیت سے اپنی انفرادیت ختم کرکے اردو شاعری کے دھارے میں موج خوش آب کی طرح مل جاتا ہے۔

امیر، جلال اور تسلیم اس دور کے خاص شاعر ہیں لیکن رام پور پہونچے تو داغ کے رنگ کو مقبول ہوتے دیکھا۔ دہلی کے رنگ کی وارفتگی، بے ساختگی اور سادگی کو درد و گداز اور سچے جوش اور خلوص سے وابستہ کرنا مناسب سمجھا اور لفظی صناعی اور مناسبت لفظی کی حد سے زیادہ پابندی ترک کی۔ اس کے علاوہ لکھنؤ کی تاراجی سے وہ صورتیں لکھنؤ کے شعرا کے لئے بھی پیدا ہوگئی تھیں جو حقیقی سوز و گداز پیدا کرنے کے لئے ضروری ہیں۔ اس دور کے غزل گو شعرا کی آواز میں ایک انوکھی کیفیت ہے۔ یہ حقیقی شاعری سے اس قدر قریب ہوتے ہوئے بھی لکھنوی ہیں

مرثیہ نگاری نے انیس اور دبیر کی گزشتہ عظمتوں کو فراموش نہیں کیا۔ تعشق، نفیس، عشق، مونس، جلیس، عارف، رشید، اوج۔ کا سلسلہ انیس و دبیر کے سلسلہ کو ہم آہنگ کرتا ہے گو وہ مجلس منتشر ہوگئی مگر مرثیہ نگاری کا خلوص اور ان کا عقیدت مندانہ اظہار قایم رہا اور مرثیہ نے اس عہد سے اپنی ترقی کی آخری منزل بھی طے کرلی اور آگے وہ ایک ادبی طاقت کی شکل میں قایم نہ رہ سکا پھر بھی مرثیہ نگاری میں اس آخری دور کا بہت بڑا حصہ ہے۔

مثنویاں اس دور میں بھی لکھی جاتی رہیں جن میں کچھ کامیاب مثنویاں تھیں۔ واجد علی شاہ کی مشہور مثنوی ان کے تخت سے دست بردار ہونے کے بعد ہی لکھی گئی ہے اور ہر حیثیت سے کامیاب ہے مگر وہ سماں ختم ہوچکا تھا سکون کی جگہ انتشار عام تھا اس لئے مکمل تاثر پاروں کی تصنیف کو پھر زوال ہوا، مثنوی، اندر سبھا قسم کے ڈرامے جن میں امانت اور مداری لال جوہر دکھا چکے تھے۔ واسوخت اور اس قسم کی دوسری تخلیقات کو زوال ہوا۔

زبان میں جلال اور امیر کی کوششوں کو خاص طور پر اہمیت حاصل ہے۔ امیر کی "امیر اللغات"، جلال کی "سرمایۂ زبان اُردو" اور متعدد دوسرے رسائل نے زبان کا ایک تفصیلی جائزہ لینے کی کوشش کی اس کے قواعد و ضوابط منضبط کئے۔

نثر میں رجب علی بیگ سرور کچھ کہانیاں اور قصے لکھتے رہے اور ان کے زیر اثر دوسری تصانیف بھی پیش کی جاتی رہیں۔ گلزارِ سرور ان کی تصانیف میں مشہور ہوئی۔ کچھ عرصہ بعد دورِ جدید کا دور دورہ ہوا اور نئے مطابع نے طباعت و اشاعت کے کام شروع کئے اور نئے ادبی کارنامے ظہور میں آنے لگے۔

امیر و جلال کے بعد گو ان کے شاگردوں نے ان روایات کو زندہ رکھا اور لکھنؤ میں شعر و شاعری کی عنان ایک عرصے تک انہی خاندانوں کے ہاتھ میں رہی لیکن اب زمانے کا رُخ پلٹ چکا تھا اور اُردو شاعری نئی منزلوں کی طرف قدم بڑھا رہی تھی۔ غدر کے بعد سرسید اور حالی نے شاعری کو ذریعۂ دولت اور درباداری سے الگ ہٹانے کا نعرہ بلند کیا کہ اب اس نظام کا کوئی مستقبل نظر نہ آتا تھا انھوں نے پُرانی حد بندیوں کی مخالفت کی، غزل میں زیادہ واقعیت اور سچائی پر زور دیا، نظم کی ترویج کی اور ہوا کا رخ دیکھ کر اپنی کشتی اسی سمت میں کھینے لگے جو اب تک کی اُردو شاعری کے لئے نئی تھی۔ اس نئی فضا میں لکھنؤ اور دہلی کی آوازیں مدھم پڑنے لگیں، غزل گوئی میں گو وہ رنگ اور طرزِ خیال خیال ہی باقی رہا اور شعرا کے خاندان چلتے رہے لیکن ان میں کوئی ایسا عظیم شاعر پیدا نہیں ہوا جو ان ہی بنیادوں کے امتیاز پر نئی بلندیاں حاصل کرتا اور اُردو شاعری کے مستقبل کے تعین میں کارفرما ہو سکتا۔ ہاں لکھنؤ کے ادبی اثرات البتہ نہایت دور رس تھے اور ان اثرات نے غزل اور نظم ہر قسم کی شاعری میں اپنا جلوہ دکھایا اور روایات کی پشت پناہی

میں سب سے واضح اور قطعی عمل انہی اثرات کا رہا۔

نئی تحریک کا اثر لکھنؤ کے ادبی حلقوں پر بھی بڑا اور یہاں انجمن معیار کی داغ بیل پڑی انجمن معیار کے اراکین نے حقیقی شاعری اور سوز گداز کی طرف قدم بڑھایا اور لکھنؤ کے قدیم رنگ سے دامن کھینچا۔ صفی، عزیز، ثاقب، محشر وغیرہ نے میر کی شاعری کو اپنا آدرش قرار دیا اور اس طرح لکھنؤ کی ادبی زندگی میں ایک نیا موڑ پیدا کیا۔

نثر میں بھی نئی طاقتوں کا ظہور ہوا۔ نول کشور پریس اور اودھ پنچ اور اودھ اخبار نے اردو نثر میں ایک انقلاب پیدا کیا، اور ان دونوں اخباروں کے زیر سایہ اردو نثر نگاری کا ایک مدرسہ فکر پرورش پانے لگا۔ اکبر آور چکبست۔ شرر اور سرشار ظریف اور مرزا سجاد حسین نے اردو نثر کو ایک نئے لہجے سے آشنا کیا۔

(۱۹۵۰ء)

اندر سبھا (امانت)

اندر سبھا کی تصنیف ۱۲۶۸ھ میں اور ترتیب ۱۲۷۰ھ میں ہوئی۔ محمد عمر و نورالٰہی صاحبان اس کی تصنیف کے بارے میں لکھتے ہیں :-

"اس وقت کا دربار اودھ عیش و عشرت کا گہوارہ تھا ..... جتنے اہل کار تھے سب اسی دھن میں لگے ہوئے تھے کہ رنگیلے پیا کے لئے کوئی نیا سامان تفریح پیدا کریں۔ رفتہ رفتہ سب کی ایجاد سرنگوں ہوگئی ...... اس سلسلے میں ایک فرانسیسی مقرب بارگاہ نے مغربی تھیٹروں کا نقشہ پیش کیا ...... واجد علی شاہ کے حضور میں جس فرانسیسی ڈرامہ کا ذکر آیا وہ اوپیرا تھا۔ ناچ گانا پہلے ہی پسند خاطر تھا اس لئے ایسا ہوا کہ ہندوستانی مذاق کا اوپیرا تیار ہو، قرعۂ فال امانت کے نام پڑ پڑا ......"[1]

اس کے علاوہ

"اندر سبھا کا تیار ہونا تھا کہ قیصر باغ میں اسٹیج تیار ہو گیا جس میں فرانسیسی ہدایت کے مطابق ہندوستانی حرفت نے اپنے جوہر دکھائے۔ مہ جبینان قیصر باغ پریوں کے لباس میں جلوہ گر ہوئیں۔ واجد علی شاہ اندر کے تخت پر براجمان ہوئے۔ باقی پارٹ با مذاق اہل دربار کو ملے"[2]

---

[1] گذشتہ لکھنؤ ص۹۲ ؛ [2] ناٹک ساگر ص۲۱

ان بیانات سے اندرسبھا کی تصنیف کے بارے میں کئی باتیں معلوم ہوتی ہیں۔ چونکہ یہ بیانات بظاہر حتمی حیثیت رکھتے ہیں اس لئے ان کی صداقت کو پرکھنا ضروری ہے۔ یہ ہمیں چار باتیں بتاتے ہیں:۔

(۱) یہ کہ اندرسبھا کا خاکہ واجد علی شاہ کے ذہن میں فرانسیسی اوپیرا سے پیدا ہوا، اور اس کا محرک اور مہتمم کوئی فرانسیسی مقرب بارگاہ تھا، اس کے ثبوت میں محمد عمر نورالٰہی صاحبان پردوں کے التزام کو پیش کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک قیصرباغ کی اسٹیج کے پردے یقیناً کسی یورپین کی وساطت سے ملے ورنہ "یہ دساور کی چیز قیصر باغ کی فصیل کس طرح پھاند گئی"۔ مولانا شررؔ اور پروفیسر مسعود حسن رضوی اس بیان کو تسلیم کرنے سے انکار کرتے ہیں۔ مولانا شررؔ لکھتے ہیں:۔

اول تو جہاں تک میرا خیال ہے واجد علی شاہ کا مقرب بارگاہ کوئی فرانسیسی نہ تھا۔

جان عالم کے زمانے میں فرنچ لوگوں کا زور ختم ہو چکا تھا"[۵۱]

اس کے جواب میں محمد عمر نورالٰہی صاحبان فرانسیسی کی قید ہٹا کر کسی یورپین کو اس کا محرک اور مہتمم قرار دیتے ہیں کیونکہ وہ پردہ کے وجود کا استدلال اسی صورت سے ثابت کرسکتے ہیں۔ پروفیسر مسعود حسن رضوی نے اس گتھی کو بھی سلجھا دیا ہے۔ انھوں نے پردے کے لفظ سے بھی پردہ اٹھا دیا ہے:۔

"اگر لفظ پردہ اس کا ثبوت دیا جائے تو تصویردار پردے جو سین کہلاتے ہیں اور تھیٹروں میں مروج ہیں اور جو بے شک یورپ کی نقل ہیں وہ رہس یا اندرسبھا میں کبھی استعمال نہ ہوتے تھے، البتہ معمولی پردے چادروں کی وضع کے ڈال دئے جاتے تھے تاکہ تماشائیوں اور تماشا گروں میں ایک قسم کا پردہ ہو جائے اور یہ رسم بہت قدیم رسم ہے اس کو یورپین اثر سے کوئی تعلق نہیں"[۵۲]

---

۵۱ گذشتہ لکھنؤ، ۵۲ اندرسبھا و شرح اندرسبھا، مطبوعہ اُردو۔

اس کا بھی کوئی ثبوت فراہم نہیں کیا گیا ہے کہ ہندوستانی حرفت کے یہ جوہر فرانسیسی ہدایت کے مطابق دکھائے گئے تھے اور ان پر فرانسیسی آرٹ کی اثراندازی تھی اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ فرانسیسی یا یوروپین اثر یا تحریک کو اندرسبھا میں تلاش کرنا بیکار رہے، یہ رہس یا ڈرامے کے شوق کی ایک ترقی یافتہ شکل تھی جس کی بنیاد میں مثنوی اور داستانوں میں ہیں نہ کہ فرانسیسی آرٹ اور یوروپین ہدایت کاری میں۔ اس کے ثبوت میں ان مثنویوں اور داستانوں کے نام لئے جاسکتے ہیں جنھیں ہندوستانی اسٹیج نے آخر میں ڈرامے کی شکل میں ڈھالا، مثنوی زہرعشق اور فسانۂ عجائب اور گل صنوبر کو جانے دیجئے، واجد علی شاہ کی مثنوی دریائے تعشق کو غزالہ ماہ رو یا نیرنگ قاف کے نام سے ڈرامے کی شکل دی گئی، اس میں جا بجا اصل مثنوی کے اشعار جوں کے توں موجود ہیں اور قصے کو محمد الف خاں حباب نے ڈرامے کی شکل میں لکھا ہے اور اس کو نوروزجی مالک اور کیبل دکٹوریہ ناٹک کمپنی بمبئی نے اسٹیج پر پیش کیا۔[۵]

(۲) مصنفین کا دوسرا بیان یہ ہے کہ اندرسبھا واجد علی شاہ کے حکم سے لکھی گئی اور امانت کو اس ہندوستانی اوپیرا کے لکھنے کے لئے نامزد کیا گیا۔ اس سلسلے میں کسی دلیل سے کام نہیں لیا گیا ہے اور جو باتیں اس سلسلے میں کہی گئیں وہ زیادہ وقیع نہیں۔

"پلیس بردول کی موجودگی کسی ایسے ڈرامے کی مقتضی ہے جس کی نمائش میں انھیں استعمال

---

۵ یہ کتاب مسعود حسن صاحب رضوی کے کتب خانہ میں موجود ہے اور اس پر یہ عبارت درج ہے:۔

"ناٹک نیرنگ قاف معروف بہ غزالہ ماہ رو از مثنوی دریائے تعشق سلطان عالم واجد علی شاہ سابق بادشاہ اودھ فردوس منزل ہے"

اور مصنف کا نام منشی محمد الف خاں حباب، دیباچے دسمبر ۱۹۰۰ء میں گلزار محمدی پریس سے چھپی دیباچے میں لکھا ہے کہ اس تماشے کو نوروزجی ما، تب مالک اور کیبل وکٹوریہ ناٹک کمپنی بمبئی نے بہت حسن انتظام سے بٹھایا گیا۔ اس میں مثنوی زہرعشق، فسانۂ عجائب وغیرہ ڈراموں کے اشتہار بھی شامل ہیں۔

کیا جائے اور جو فن کے لحاظ سے رہس سے بلند پایہ ہو اگر اندر سبھا وہ ڈرامہ نہیں تو مولانا شرر بتائیں کہ کس ڈرامہ کے لئے یہ اہتمام کیا گیا تھا.... بقول مولانا شرر بادشاہ نے کنہیا جی کا ڈرامہ تصنیف کیا تھا مگر یہ تو رہس کی قسم کی چیز ہے، ڈرامے کی قائم مقام نہیں ہو سکتی. مولانا فرماتے ہیں کہ رہس منڈلیوں کو دیکھ کر عوام کو بھی شوق چرایا اور ان کے لئے امانت نے اندر سبھا لکھی یہ سراسر جان عالم کے حسن مذاق اور جدت طبع کی توہین ہے۔[1]

پردے کی حقیقت واضح ہو چکی ہے ایک موہوم سی بنیاد پر محل تیار کرنا صحیح نہیں. رہی دوسری دلیل تو نہ یہ جان عالم کے حسن مذاق کی توہین ہے اور نہ جدت طبع کی کیونکہ اولیت کا شرف بہر حال جان عالم ہی کو حاصل رہتا ہے اور اگر ہو بھی تو شخصی توہین کے خطرے ادبی اور تاریخی حقیقتوں پر اثر انداز نہیں ہوا کرتے. مولانا شرر اور پروفیسر مسعود حسن رضوی دونوں اس تجویز کے مخالف ہیں. اس دور کا کوئی تذکرہ نویس امانت کی دربارداری کا تذکرہ نہیں کرتا، نہ کوئی یہ بتاتا ہے کہ اندر سبھا جان عالم کے حکم سے لکھی گئی. حضرت امانت کے چھوٹے بیٹے سید عباس حسن فصاحت سے روایت ہے کہ شاہی دور میں چھتر منزل کے قریب بارہ اماموں کی درگاہ سے سادات کو وظیفے ملتے تھے، امانت مرحوم کا اسم بھی وہاں درج تھا، ان کا وظیفہ ۳۰،

---

[1] ناٹک ساگر ص ۲۵۷ اندر سبھا و شرح اندر سبھا مطبوعہ اُردو

مولانا مسعود حسن رضوی نے رہس اور اندر سبھا کے خلط ملط ہو جانے کی طرف اشارہ کیا ہے:۔

،، جہاں تک میں سمجھتا ہوں ان کی یہ رائے لکھنؤ کے ان ناواقفوں کے خیال پر مبنی ہے جو آج بھی واجد علی شاہ کے رہس مبارک اور امانت کے اندر سبھا کو ایک ہی چیز سمجھتے ہیں“۔ ۲۱۳

سید عباس حسن فصاحت کی زبانی جو باتیں نقل کی گئی ہیں وہ مسعود حسن صاحب رضوی کے مضمون سے لی گئی ہیں

۴۰ روپیہ ماہوار تھا اس کے علاوہ ان کو کسی شاہی محکمے سے یا شاہی دربار سے کوئی تعلق نہ تھا اس سے ثابت ہوتا ہے کہ امانت کا بادشاہ کے حکم سے اندر سبھا لکھنا تو درکنار امانت کی دربار تک رسائی بھی نہ تھی۔

تذکرۂ مہر جہاں تاب میں امانت کی داسوخت کے بعد اندر سبھا کا تذکرہ ان الفاظ میں کیا گیا ہے:۔

"......پس ازاں اندر سبھا گفتہ مذاقِ عاشقانہ و لطفِ موسیقی را مایۂ دیگر داد از شہرتش ہر چہ باقی ماندہ بود بہ کمال رسید۔"[۱]

مذاق عاشقانہ اور لطف موسیقی کے ساتھ شہرت پر زور دینے سے مولانا شرر کی بات ثابت ہوتی ہے کہ اندر سبھا عوام کے ذوق کا عکس تھی نہ کہ جان عالم کی حکم برداری کا اثر۔ یہ بات خود امانت کے بیان سے ثابت ہوتی ہے، امانت اندر سبھا کے دیباچے "شرح اندر سبھا" میں لکھتے ہیں

.....مگر در پردہ عشق کی آگ تھی طبیعت کو جس سے لاگ تھی، وضع کے خیال سے کہیں جاتا تھا نہ آتا تھا زبان کی وابستگی سے گھر میں بیٹھے بیٹھے جی گھبراتا تھا ایک روز کا ذکر ہے کہ حاجی مرزا عابد علی بیگانہ ازلی رفیق شفیق، مونس و غم خوار قدیمی، جاں نثار شاگرد اول، موزوں طبیعت، تخلص عبادت، عاشق کلام امانت.........

نھوں نے از راہ محبت کہا کہ بیکار بیٹھے بیٹھے گھبرانا عبث ہے ایسا کوئی جلسہ ذہن کے طور پر طبع زاد نظم کیا چاہئے کہ دو چار گھڑی دل لگی کی صورت ہووے اور خلق میں شہرت ہووے آخر الامر موافق اُن کی فرمایش کے بندہ اس کے کہنے پر آمادہ ہوا دم بدم شوق زیادہ ہوا چونکہ یہ جلسہ کہنا سب کو مرغوب تھا مگر

---

[۱] تذکرہ جہاں تاب

اپنے نزدیک معیوب تھا اس لحاظ سے اپنا تخلص بدل اس میں استاد تخلص کیا لیکن لوگوں نے غزلوں کے سبب بندہ کا کلام دریافت کرلیا۔"

(۳) تیسرا بیان یہ ہے کہ ڈرامہ قیصر باغ میں کھیلا گیا اور

(۴) چوتھا بیان یہ ہے کہ خود جان عالم واجد علی شاہ نے اس میں حصہ لیا اور درباریوں نے بھی مختلف پارٹ ادا کئے۔ ان دونوں بیانات پر بھی قطعی دلائل پیش نہیں کئے گئے ہیں:

راجہ ہوں میں قوم کا اور اندر میرا نام

جان عالم کے اندر بننے کا کوئی ثبوت نہیں خاص طور پر جب معلوم ہے کہ اندر سبھا جان عالم کے حکم کے بجائے عام مذاق کے زیر اثر لکھی گئی ہو۔ مولانا شرر نے اپنی آنکھوں سے دربار اودھ کے نقشے دیکھے ہیں وہ شہادت دیتے ہیں:۔

"یہ بھی غلطی معلوم ہوتی ہے کہ امانت نے اندر سبھا واجد علی شاہ کے اشارہ یا حکم سے لکھی یا قیصر باغ کے اسٹیج پر دکھائی گئی...... یہ بھی غلط ہے کہ بجز ڈاڑھیوں اور ناچنے گانے والوں کے اور کسی معزز درباروالے نے اس ڈرامے کا کوئی پارٹ لیا ہو...... جہاں تک میں نے دریافت کیا ہے اندر سبھا کبھی شاہی ڈراما نہیں بنی اور نہ کبھی بادشاہ نے راجہ اندر کا روپ بھرا۔ یہ ممکن ہے کہ بادشاہ نے اس کا تماشا دیکھا ہو۔"

بہرحال اندر سبھا کے بارے میں جدید ترین تحقیقات سے یہی ثابت ہوتا ہے کہ وہ کسی

---

[۱] محمد عمر نور الٰہی صاحبان نے یہ بھی لکھا ہے کہ امانت نے استاد تخلص اس لئے استعمال نہیں کیا ہے کہ وہ اندر سبھا لکھنا معیوب خیال کرتے تھے اور اس کی تردید بھی خود امانت کے بیان سے ہو جاتی ہے۔

[۲] پروفیسر مسعود حسن رضوی کے کتب خانہ میں اندر سبھا مع شرح اندر سبھا کے پانچ قدیم ایڈیشن موجود ہیں جو میری نظر سے گذرے وہیں سے ماخوذ ہے۔

[۳] پروفیسر مسعود حسن رضوی نے یہ بھی ثابت کیا ہے کہ محمد عمر نور الٰہی صاحبان کا یہ کہنا کہ اندر سبھا میں ایک سطر بھی نثر کی موجود نہیں ہے غلط ہے اور لطف یہ ہے کہ نثر کی عبارتیں خود محمد عمر نور الٰہی صاحبان کے ایڈٹ کئے ہوئے ایڈیشن میں درج ہیں۔

فرانسیسی کی جدت فکر کا نتیجہ تھی اور نہ واجد علی شاہ کے حکم کا۔ بلکہ وہ عام مذاق کے زیر اثر تصنیف ہوئی اور امانت[1] نے شہرت دوام کا خلعت اسی دربار سے پایا اور موجودہ عہد کی کمپنیوں کی طرح شہر میں جابجا مختلف جماعتیں ان کی اندر سبھا[2] کو کھیلنے لگیں۔ ان میں کہیں عورتیں اور کہیں لڑکے پارٹ کرتے۔ اس اندر سبھا میں اصول موسیقی کے مطابق دل کش دھنیں قائم کی گئیں اور سارا شہر اندر سبھا کے جلسے دیکھنے کا مشتاق تھا۔

اندر سبھا (امانت) ادبی نقطۂ نظر سے

فنی حیثیت سے اندر سبھا اوپیرا ہے تقریباً پوری کہانی نظم میں ادا کی گئی ہے تمام کردار نظم ہی میں ہوتا تھا لیکن اس کا وجود اس قدر حیرت ناک نہیں جس کے لئے کسی بیرونی یا خارجی اثر کی ضرورت ہو۔ مثنوی کی نظیر موجود تھی اور اس کے مقابلہ میں نثر کا وجود صرف برائے نام ہی تھا اور اس میں ادبی تصنیف وتالیف کا عام رواج نہ تھا اس لئے نظم کو ذریعہ اظہار بنانا بڑی حد تک قدرتی بات ہے۔

اندر سبھا کی فضا اس دور کے لکھنوی تمدن کا صحیح چربہ ہے، یہاں کے ہندو اور مسلم دونوں تمدن اس طرح ہم آہنگ ہوگئے ہیں کہ ایک کو دوسرے سے علیحدہ نہیں کیا جاسکتا۔ اندر سبھا ہندو دیومالا سے تعلق رکھنے والا ڈراما ہے۔ پلاٹ معمولی ہے اور اس میں حیرت اور ڈرامائی عناصر کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ قصہ خالصتہً ماورائی فضا میں انجام پذیر ہوتا ہے۔ واقعات گویا اس عہد کی زندگی کا صحیح عکس ہیں لیکن عکس نہ تعبیری ہے نہ تنقیدی، یہ ایک ماورائی فضا ہے جہاں زمین پر

---

[1] اس دور میں لکھنؤ میں چار اندر سبھائیں کھیلی جاتی تھیں۔ اندر سبھا امانت، اندر سبھا مداری لال، بزم سلیمان اور جشن پرستان مختصر یہ کہ اندر سبھا اس زمانے میں ایک خاص قسم کے ناٹک کو کہتے ہیں اور جب تک اندر سبھا کے ساتھ امانت کا لفظ شامل نہ کر دیا جائے اس وقت تک یہ سمجھنا مشکل تھا کہ کون سی اندر سبھا ہے۔

(اندر سبھا وشرح اندر سبھا ص ۲۲ مطبوعہ اردو

[2] گذشتہ لکھنؤ شرر

لیٹنے والی مخلوق سے تخاطب کی نوبت نہیں آتی۔

کرداروں میں ہر قسم کے چہرے نظر آئیں گے۔ راجہ اندر ہندوؤں کا ایک بہت بڑا دیوتا ہے جو مسلمان بادشاہوں کی وضع میں ایرانی[۱] تاج پہنے مغلیہ دربار کے تخت پر بیٹھا ہے اور ہندو دیومالا کے مذاق کے مطابق پریوں کا ناچ دیکھ رہا ہے۔ ایران کے دیوؤں نے ہندو راکششوں کا حلیہ اختیار کر لیا ہے جو راون کی فوج کے سپاہی بنے ہوئے ہیں، ایران کی پکھراج، نیلم اور سبز پریاں پر لگائے اور مسلمان امیرزادیوں کا لباس پہنے اڑنے والے تختوں یعنی ہندی اڑن کھٹولوں پر بیٹھ کر آتی ہیں اور ہندی دھنوں میں گاتی اور ناچتی ہیں اور بولتی اردو زبان ہیں، ہندوستان کی مسلمان سوسائٹی کی معشوقائیں ہیں اور اردو غزل کے ساتھ ہندی گیت بھی ان کے گلوں سے سننے جاتے ہیں۔ شہزادہ گلفام اپنے نام سے ایرانی، اپنی وضع سے اودھ کے خاندان شاہی اور لکھنؤ کی شیعہ سوسائٹی کا شہزادہ ہے، اس کا لال محل لکھنؤ کی سرخ عمارت ہے جس میں پہلے شاہان اودھ کا تخت ہوتا تھا اور اس کا شہر اختر نگر لکھنؤ۔

اس تمدنی مرکب پر بعض لوگ اعتراض کرتے ہیں اور اسے "اغلبیت کا نقیض[۵۲] اور مسلمہ اصول فن کے متبائن" قرار دیتے ہیں لیکن اگر ہم اسے تخیلی ڈراما (PHANTASY)[۵۳] قرار دیتے ہیں تو پھر اس پر ان اصولوں کا اطلاق ہو سکتا جو عام ڈرامے کے لئے وضع ہوئے ہیں۔ اس کا

---

[۵۱] محمد عمر نور الٰہی صاحبان کی اندر سبھا میں راجہ اندر کی ایک تصویر دی گئی ہے جو خالصتہً ایرانی ہے اس کے مقابلہ میں اندر سبھا کا جو ایڈیشن مطبع دریائے لطافت سے اغلباً ۱۸۶۷ء میں (یعنی امانت کی زندگی میں شائع ہوا ہے اور پروفیسر مسعود حسن رضوی کے کتب خانہ میں میری نظر سے گزرا، اس کی تصویر لیا راجہ اندر کو خالصتہً اودھ کے لباس میں پیش کرتی ہیں جو ہندو اور مسلم کلچر کے امتزاج سے پیدا ہوا ہے۔

[۵۲] اردو ڈراما، کنور سین ایم، اے

[۵۳] چنانچہ لکھتے ہیں ؎

جس کا سایہ نہ کبھی خواب میں دیکھا ہوگا   آدمی زادوں میں وہ آج پری آتی ہے

احساس خود امانت[1] کو بھی تھا اور یہ بات بہت قدرتی تھی وہ محض تفریح کے لئے قصہ لکھ رہے تھے اور حقیقت نگاری کی مثالیں تو درکنار خود ڈرامے کا فن ہی اردو میں ان سے پہلے مفقود تھا اس لحاظ سے ہم ان کو الزام نہیں دے سکتے۔ ڈرامے کا تمدنی پس منظر ان تخیلی عناصر کی وجہ سے کافی وسیع ہو گیا ہے۔ زبان کے لحاظ سے اس میں ہندی اور بھاشا کے ساتھ فارسی کے الفاظ بھی آتے ہیں پھر عام بولی کے الفاظ بھی کثرت سے نظر آتے ہیں۔ روزمرہ اور محاورہ کے استعمال میں بھی وہ اپنے کو محض بازار اور دربار کی زبان تک محدود نہیں کرتے بلکہ جاہلوں اور دیہاتیوں تک کی زبان استعمال کرتے ہیں چونکہ ڈرامے کی اپیل مختلف اور متنوع طبقات تک تھی اس لیے مختلف طبقات کی زبان مختلف طریقے پر استعمال میں لائی گئی ہے کردار حالانکہ نظم میں بات چیت کرتے ہیں لیکن ان کی نظم میں بھی یہ فرق ظاہر ہو جاتا ہے مثلاً بیان میں یا تمہید کے الفاظ کا شان و شکوہ ہمیشہ بہت زیادہ ہوتا ہے اور نشست الفاظ بھی زیادہ شاعرانہ ہوتی ہے، مثلاً راجہ اندر کی آمد بیان کرتے ہیں۔

سبھا میں دوستو اندر کی آمد آمد ہے	پری جمالوں کے افسر کی آمد آمد ہے
خوشی سے چہچہے لازم ہیں صورت بلبل	اب اس چمن میں گل تر کی آمد آمد ہے
ذرا غِ حسن سے آنکھوں کو اب کرو روشن	زمیں پہ مہر منور کی آمد آمد ہے
غضب کا گانا ہے اور ناچ ہے قیامت کا	بہارِ فتنۂ محشر کی آمد آمد ہے

محفل رقص، پریوں کے حسن دربار کی ترتیب کے بیان میں وہ خاص رنگینی سے کام لیتے ہیں اور مکالموں میں کردار کی حیثیت کے مطابق لہجہ اور زبان اختیار کرتے ہیں، سبز پری کالے دیو کو شاہزادہ گلفام کا پتہ بتاتی ہے اور اسے حکم دیتی ہے۔

---

[1] ملاحظہ ہو شرح: اندر سبھا میں امانت کا بیان جو پہلے نقل ہوا۔

جا تو سنگل دیپ سے اختر نگر میں ہاں   سوتا ہے اک ماہ رولال محل میں واں

جذبات نگاری، خارجی تفصیلات، نفسیاتی مطالعے، مشاہدے اور ڈراما ئی ترتیب کی بہت سی کمزوریوں کے باوجود اندر سبھا کو اولیت اور ادبیت دونوں کے لحاظ سے اردو کے منظوم ڈراموں میں سب سے اونچا درجہ حاصل ہے۔ آج بھی وہ جس طرح ہماری ادبی روایات میں اور ہمارے شعور میں رچ گئی ہے کوئی دوسرا ڈراما اس طرح نہیں رچ سکا۔ اس کے کردار ہماری زمین کے رہنے والے نہیں لیکن ہماری داخلی دنیا اس سے ناشناس نہیں وہ ہمارے تخیل کا عکس ہیں اور ہم انھیں اس روپ میں پہچانتے ہوئے مسرت محسوس کرتے ہیں۔

وہ ایک ایسی معاشرت کا سچا عکس ہے جس کی تعمیر میں ہندو اور مسلم تمدن ہی نہیں بلکہ ہندوستانی اور ایرانی روایات نے حصہ لیا ہے، اگر اس کے ڈراما ئی پس منظر اور (SETTINGS) میں خامی رہ گئی ہے تو اس نے وسیع تر تمدنی پس منظر اور عظیم تر تہذیبی ماحول کو پیش کر دیا ہے۔

اندر سبھا، تاریخی، معاشرتی اور ادبی حیثیت سے ایک سنگ میل ہے اور اس میں شک نہیں کہ امانت کو "اس طرح جلسے کا نثر میں بیان ہو کہ سب کے تصور میں اندر سبھا کا گمان ہو" کے مقصد میں پوری کامیابی حاصل ہوئی ہے۔

(۱۹۵۰ء)

واسوخت

واسوخت کے لغوی معنی جواب میں جلانے کے ہیں اور اس صنف کے ذریعہ ہمارے شعرا کا یہی شعار رہا ہے کہ وہ معشوق کو جتاتے ہیں کہ اگر وہ ان سے اسی طرح بے نیاز رہا تو نزدہ اس سے زیادہ حسین اور خوبصورت معشوق سے دل لگائیں گے اور اسے بھی ناز وغمزہ کرشمہ وادا میں اسی طرح طاق بنا دیں گے جس طرح ایک زمانہ میں اسے بنایا تھا اس طرح واسوخت گویا ایک قسم کی عاشقانہ چھیڑ چھاڑ کا نام ہے۔ خزینۃ العلوم فی متعلقات منظوم میں واسوخت کے بارے میں لکھا ہے۔

"یہ ڈھنگ فارسی زبان میں وحشی نے اختراع کیا تھا مگر اُردو والوں نے اس کو وہ رونق بخشی کہ بیان نہیں ہو سکتی۔ مجموعۂ واسوخت کی دو جلدیں لکھنؤ میں طبع ہوئی ہیں اس میں امانت وغیرہ کے واسوختوں کو دیکھو کیا کہتے ہیں۔"[1]

اس میں شک نہیں کہ اُردو شاعری میں واسوخت کا رواج فارسی کے زیر اثر ہوا۔ مولانا محمد حسین آزاد نے واسوخت میں بھی اولیت کا سہرا میر کے سر باندھا اس کے ثبوت یا تردید میں کسی تذکرہ نویس کا قول نہیں دہرایا جا سکتا کیونکہ اس سلسلہ میں تمام ادبی ذرائع خاموش ہیں لیکن اس میں شک نہیں کہ اُردو شاعری کے اسی دور میں باقاعدہ طور پر واسوخت

---

[1] یہاں واسوختوں کے ان مجموعوں کی طرف اشارہ ہے جو شعلۂ جوالہ کے نام سے چھپے تھے جن کا تذکرہ آگے آئے گا۔

کا رواج ہوا۔

میر کے چار واسوخت نہ صرف ان کے مطبوعہ دیوان میں موجود ہیں بلکہ واسوختوں کے ان تمام مجموعوں میں بھی شامل ہیں جو اسی دور میں لکھنؤ سے شائع ہوئے تھے۔ ان کے واسوخت مختصر ہیں اور ان میں شوخی کی بجائے رنگین اور لطیف چاشنی ہی ملتی ہے۔

آرسی کی کبھی صورت نہ دکھاتے تجھ کو ۔۔۔ طرز یہ سرمہ کشی کا نہ سجھاتے تجھ کو

دل ربائی کے نہ انداز بتاتے تجھ کو ۔۔۔ کیوں بگڑتا تو جو ایسا نہ بناتے تجھ کو

مستی چشم سے ہوتی نہ اگر تجھ کو خبر

ایسی ہشیاری سے کرتا نہ تو ادھر کو نظر

اور مہ پارہ بھی اس شہر میں مشہور ہے اب ۔۔۔ اس کی محبوبی و خوبی ہی کا مذکور ہے اب

دیکھنا کچھ ہو اسی کا مجھے منظور ہے اب ۔۔۔ صرف اس پر کروں گا اپنا جو مقدور ہے اب

اس کنے ضد سے تری شام و سحر جاؤنگا

گھر سے جس دم اٹھونگا اسکے ہی گھر جاؤنگا

وہ بھی سن شور وفا مجھ سے ملا چاہے ہے ۔۔۔ مختلط لطف و عنایت سے ہوا چاہے ہے

کوئی دن راتوں کو مجھ پاس رہا چاہے ہے ۔۔۔ کام دل لوں ہوں اسی سے جو خدا چاہے ہے

باؤ کا رُخ تجھے بتلاؤں دم اس مہ کا بھرُوں

خط تری بندگی کا کاغذ باد اس کا کروں

میر کے علاوہ سودا نے بھی اس صنف میں طبع آزمائی کی ہے اور خود مصحفی اول و عشق کے واسوخت پر تضمین کی ہے[۱]۔

---

[۱] خزینۃ العلوم فی متعلقات منظوم

شیشۂ دل کو مرے سنگ ستم سے توڑا
دل نے میرے بھی منھ اب تیری طرف سے موڑا
تم جو کچھ ساتھ کیا میرے نہیں وہ چھوڑا
مجھ کو بھاتا نہیں ہر دم کا ترا نکتوڑا
خوب رویوں کا جہاں زیچ نہیں ہے توڑا
شعر وحشی کا دل اپنے پہ یہ ہیں لکھ چھوڑا

می دہم جائے دگر دل بہ دل آرائے دگر
بچشم خود فرش کنم زیرِ کفِ پائے دگر

اس طرح واسوخت کا رنگ جو ابھی تک غزل کے اشعار میں لطیف اشاروں میں بکھرا ہوا تھا۔ طویل اور مسلسل فن پاروں کی شکل اختیار کرنے لگا، صاحب تذکرہ گلدستۂ نازنیناں[۱] نے جرأت اور آتش کے واسوخت بھی نقل کئے ہیں۔ جرأت کا واسوخت مذکورۂ بالا مجموعوں میں بھی شامل ہے مضمون سادہ اور روایتی ہے، سراپا کافی تفصیل سے دیا ہے اور سراپا کے بیان میں لفظی صناعی نے وہ آراستگی پیدا کی ہے جو لکھنؤ کے متاخرین کی خصوصیت ہے جرأت جو عام طور پر معاملہ بندی اور بے ساختہ پن کے شاعر سمجھے جاتے ہیں یہاں صاف اور کھلا ڈھلا نقشہ نہیں کھینچتے مثلاً لکھتے ہیں

چشم وہ جادو بھری ہو کہ جو تک جائے نظر
شکل نرگس نہ رہے آنکھوں میں کچھ نور بصر
کان وہ کانِ ملاحت ہوں کہ دیکھے تو اگر
صورت گل نہ رہے کچھ نہ رہے اپنی خبر

ہو پھبن بالی کی ایسی کہ اگر دیکھے تو
غم خدا جانے لگے کیا ترے بالے جی کو[۲]

---

[۱] گلدستۂ نازنیناں صفحہ ۲۴۴ و ۱۷۱، [۲] امانت نے آنکھ کی تعریف اس طرح کی ہے:-

آنکھ اس کی وہ قیامت ہے جو گلشن میں اٹھائے
حشر تک نرگس بیمار نہ صحت کبھی پائے
بن کے بے مغز جو بادام کبھی آنکھ ملائے
پوست اندام کا بس چشم زدن میں کھینچ جائے

صیدگاہ اس کی اگر دشت ختن ہو جائے
نشہ آنکھوں کا غزالوں کی ہرن ہو جائے

سراپا کے بیان میں جس قدر صناعی برتی گئی باقی واسوخت میں وہ نظر نہیں آتی اور اکثر ٹکڑے بڑے برجستہ اور بے ساختہ ہیں، مثلاً سراپا کا بیان شروع کرنے سے پہلے :۔

دل نہ مل پاس مرے میٹھ نہ بیٹھ آ کے نہ آ — تجھ کو بہکایا جنھوں نے انھیں پاس اپنے بلا
مرے ملنے سے اُٹھا ہاتھ انھیں پاس بٹھا — پر یہ تو دیکھیو کیا اس کا مزا پائے گا
ایسے محبوب سے دل اپنا لگاؤں میں بھی
کہ جو کچھ تو نے دکھایا ہے دکھاؤں میں بھی

جرأت کے اس واسوخت کی مقبولیت کا ایک ثبوت یہ ہے کہ شعلۂ جوالہ ہی میں نہیں بلکہ دوسرے مجموعوں میں بھی (مثلاً مجموعۂ واسوخت مطبوعہ مطبع مصطفائی) شامل ہے۔

آتش کے واسوخت کا تذکرہ اور کہیں نہیں ملتا اور یہ مذکورۂ بالا واسوخت کسی مجموعہ میں بھی شامل نہیں۔ آتش نے اپنے واسوخت میں اپنی مخصوص متانت اور گداز کو ہاتھ سے نہیں جانے دیا اور واسوخت میں بھی اپنی طبیعت کی جولانی دکھائی ہے، صاحب گلدستۂ نازنینان کے توسط سے یہ واسوخت ہم تک پہنچا ہے، ایک بند ہی سے اس کی فضا اور لہجے کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے

آگے اک یار نہ تھا یار ترے یار تھے ہم — ہمدم و ہم سخن و مونس و غم خوار تھے ہم
لطف و اشفاق و عنایت کے سزاوار تھے ہم — مدعی اب جو ہیں مجبور تھے مختار تھے ہم
جبیں جبیں پر نہ تھی رنجش کی نہ یہ باتیں تھیں
مہربانی تھی شب و روز ملاقاتیں تھیں

غرض یہ کہ اس خاص صنف کا رواج اور نشو و نما لکھنؤ میں ہوا اور مقبولیت اور شہرت عام نے اس پر بقائے دوام کی مہر ثبت کر دی۔ واسوخت لازمی طور پر عشق مجازی سے متعلق ہوتا ہے، عشق حقیقی اور تصوف کی سنجیدگی میں اس شوخی اور طنازی کی گنجائش نہیں اس لئے اُردو شعرا

نے اس طرف توجہ کی کو محض خانہ پری کے لئے اکثر شعرا نے ایک آدھ واسوخت لکھے اور ان کو خاطر خواہ کامیابی حاصل نہ ہوئی۔ اس کے علاوہ واسوخت کو ایک صنف کی حیثیت سے ترقی دینے کے لیے ضروری تھا کہ یہ شعری تجربہ بھی مربوط اور مسلسل ہو لیکن ربط و تسلسل ایسی چیزیں نہیں جن کا اس دور میں پتہ نہ تھا۔

امانت نے البتہ واسوخت اپنا موضوع خاص قرار دیا اور یہی ان کی شہرت کا باعث ہوا، چنانچہ تذکرہ مہر جہاں تاب میں ہے۔۔

"این واسوخت کہ حالا شہرتے تمام دارد اگر راست پرسی شہرت امانت بدوشدہ از ابتدائے طرز واسوخت این چنیں نہ نوشتہ اند کہ در امانات النظیر و دیگر صنائع بے نظیر افتادہ و بہ لطف سخن و چستی بندش بے ہمہ"

امانت، شرح اندر سبھا میں واسوخت کی شان نزول کے بارے میں لکھتے ہیں:۔

"بندہ خاکسار ہیچمداں آوارہ طبیعت سید آغا حسن متخلص بہ امانت شعر و سخن کا ہمیشہ سے ذوق تھا، موزوں کرنے کا شوق تھا، نوحہ سلام کہنے کا ورد تھا، دلگیر کا شاگرد تھا۔ القصہ انتہائے شوق طبیعت میں یہ واسوخت عاشقانہ کہ مطبوع زمانہ ہے طولانی بکمال فکر و جاں فشانی کہا گیا اور صحبت قرار دے کر مجمع خلائق میں پڑھا گیا۔۔۔۔ مگر در پردہ عشق کی آگ تھی طبیعت کو حسن سے لاگ تھی۔۔۔"[۱]

امانت کے واسوخت میں تین سو سے زائد بند ہیں قصہ مختصر اور معمولی ہے اور واسوخت کی روایات کے مطابق لیکن امانت نے اس خاکہ میں لکھنؤ کے تمدن کا رنگ بھر کر اسے نہایت دلکش بنا دیا ہے۔ مولوی محمد حسین آزاد کی تحقیق کے مطابق میر ضمیر نے مرثیہ میں سراپا سب سے پہلے

---

[۱] شرح اندر سبھا امانت۔ کتب خانہ پروفیسر مسعود حسن رضوی۔

لکھا اور امانت نے ان کے بعد[1]۔ مرثیہ نے رسم و رواج اور معاشرت کے جو خاکے پیش کئے تھے وہ امانت کے واسوخت میں جوں کے توں موجود ہیں اس کے علاوہ لفظی صنعت گری اور شاعرانہ صناعی نے انداز بیان میں چار چاند لگا دئے ہیں۔ سراپا، منظر کشی اور دوسری تمام خارجی تفصیلات میں واسوخت کا پایہ بہت بلند ہے لیکن ان سب چیزوں کا بیان لفظی صنعت گری کے سہارے کیا گیا ہے جس سے ان کے بارے میں کوئی تصور قائم نہیں ہوتا البتہ طرز بیان کی قوت اور الفاظ کی شان و شوکت کا احساس ہوتا ہے۔ بہر صورت یہ اردو ادب کا کامیاب ترین اور مکمل ترین واسوخت ہے۔

سراپا کے بیان ہی کو لیجئے: معشوق کے جسم اور اعضا کی تفصیل کے ساتھ لباس، زیور اور آرائش کے جملہ سامان کی تفصیل نہ صرف اس دور کی تراش خراش اور معاشرت کا نقشہ پیش کرتی ہے بلکہ واسوخت کے نما کے فن میں بھی رنگینی پیدا کر دیتی ہے۔ امانت واضح طور پر اپنے معشوق کو اس دور کی ایک حسین عورت کی شکل میں پیش کرتے ہیں اور اس طرح حسن و عشق کے اس نئے مفہوم کو پوری تفصیل سے سامنے لے آتے ہیں۔ اس کے علاوہ مراعات النظیر اور مناسبت لفظی سے ایک فائدہ یہ ہوا کہ ایک سلسلہ کی تمام تر اشیاء کا تذکرہ آجاتا ہے مثلاً عشق کو محفل سے تشبیہ دیتے ہوئے لکھتے ہیں:۔

یہ وہ محفل ہے کہ راحت کا نہیں اس میں گزر — بدلے قلیاں کے دھواں آہ کا ہے ہر لب پر
یہ وہ صحبت ہے کہ ہے پان جہاں خونِ جگر — یہ وہ مجلس ہے کہ ہے پانی کی جا دیدۂ تر

یہ وہ ہے درد کہ ہشیار بھی متوالے ہیں
یہ وہ جلسے ہیں کہ مطرب کے عوض نالے ہیں

---

[1] آب حیات۔ محمد حسین آزاد

یہی ترتیب اور مراعات النظیر آرایش اور پوشاک کے تمام تر لوازمات کے بیان میں بھی قائم رکھی گئی ہے غرض کہ حسن کی خود آرائی اور خود بینی کی ساری تفصیلات مشاہدے کی پوری طاقت اور بیان کی لطافت کے ساتھ واسوخت میں موجود ہیں مثلاً

کامدانی کا ڈوپٹہ وہ اڑھاؤں بھاری　　مرغ زرین فلک میں نہ ہو یہ طیاری
موتی اور جنیوں کی بیل آمیں لگی ہو ساری　　آنچل اس طرح کے بھاری ہوں کہ پاؤں عاری

گہنا پھولوں کا چیکروں میں دھرا ہو طیار
بدہیاں دیکھ کے غم ہووے گلے کا ترے ہار

لے وہ اس اطلس گل نار کا پاجامہ پہن　　جس کی کلیاں ترا دل بند کریں غنچہ دہن
چست نیفے کی نظر آئے جو کولوں پہ پھبن　　بارِ غم میری کمر توڑ دے اے حسیم بدن

پانچے اتنے ہوں بھاری جو وہ ہاتھوں میں اٹھائے
میں کہوں بوجھ سے لچکے کے نہ پٹھا چڑھ جائے

معشوق کو خود بینی اور خود آرائی کے سارے گر بتانے کے بعد اس کا رخ اپنے سے پھرا ہوا دیکھا تو ایک فرضی معشوق کا سراپا کھینچا اور اس کی خصوصیات طنز کے طور پر اس بے مہر سے بیان کیں، طنز کی لطافت کس قدر رشاندار ہے۔

یاں سے اب جاؤں تو میں راہ پہ لاؤں اس کو　　زیب و زینت کے سب انداز بتاؤں اس کو
وضعداروں کی وہ تصویر دکھاؤں اس کو　　عاشق زار بناوٹ کا بناؤں اس کو

جس قدر مد نظر حسن کی آرائش ہو
مجھ سے ہر روز نئی چیز کی فرمائش ہو

دو ڑکر سیکھ صبا دے جو ہوا کو سنگار　　آئیں گیا دونوں طرف نیند کے آنکھوں میں خمار

جھونکے ہیں کہاؤں مئے عیش سے ہو کر سرشار   لے کے انگڑائیاں مجھ پر وہ گرے سو سو بار
وصل کے شوق میں پھر لپٹنے کا چرچا ہو
رشک سے حال ترا اس گھڑی بتلا گیا ہو

گھر کے تو جانے کا اس دم جو کرے قصد صنم   یعنی منگوا دو سواری مرا گھٹتا ہے دم
از رہ طعن وہ تجھ سے کہے اے کشتۂ غم   آج رہ جاؤ امانت کے تمہیں سر کی قسم
گھر کہاں جاؤ گے اب رات کو سودائی ہو
سو رہو تخت پہ گر نیند بہت آئی ہو

انداز بیان کا یہ تیکھا پن کسی جگہ کم نہیں ہوتا، میر کی سادگی اور جذباتیت کی جگہ یہاں انتہائی شوخی اور آرائشگی ہے اور در اصل یہی واسوخت کا اصل رنگ ہے۔ واسوخت کا کامیاب ترین نمونہ امانت کے قلم سے نکلا اس کے بعد واسوخت کو جو مقبولیت حاصل ہوئی اس کے ثبوت میں واسوختوں کے مطبوعہ مجموعے پیش کئے جا سکتے ہیں۔

یہ دونوں مجموعے نول کشور پریس سے چھپے۔ پہلے میں کل ۲۶ واسوخت ہیں اور اس کا نام محض مجموعۂ واسوخت لکھا گیا ہے۔ ان واسوختوں کی تفصیل یہ ہے:۔ ناظم (۳)، امیر (۶)، آباد (۲)، سحر (۲)، برق، جرات۔ جوہر، جذب، جوش، ہوناں، جان صاحب، حکیم، حشمت، ذکی، امانت اور آزاد کا ایک ایک واسوخت ہے۔ ان میں سب سے طولانی اور فنی حیثیت سے مکمل ترین واسوخت ظاہر ہے کہ امانت کا ہے جس میں ۳۰۷ بند ہیں، اس کے بعد امیر مینائی کا واسوخت آتا ہے جس میں ۱۲۹ بند ہیں اور جس کا پہلا مصرعہ یہ ہے:

دھوم ہے خسرو اقلیم سخن آتا ہے

دوسرے مجموعے میں ۴۸ واسوخت ہیں، اور اس کا نام شعلہ جوالہ رکھا گیا ہے۔ یہ

مندرجہ ذیل شعرا کے واسوختوں پر مشتمل ہے :۔ تحر (۳) صفیر (۲) میر (۴) نثار (۲) وحشی یزدی کے ۲ فارسی واسوخت۔ نوائی اور مظہر جان جاناں کے فارسی واسوخت اور رعنا، رند، نسیم، راحت، سودا، میر، شوق، مرزا شوق۔ شایان، شکوہ، شیدا، عرش، عیش، عاشق، عقیل، علیشی۔ فراق، فائض، قلق، قیصر، قہر، مجرم، معجز، ملال، فوق، ہلال، ہمت، یادگار اور دو نامعلوم شعرا کے واسوخت شامل ہیں۔ ان میں سب سے زیادہ طویل واسوخت معجز کا ہے جس میں ۲۳۲ بند ہیں لیکن فنی حیثیت سے مرزا شوق کا واسوخت سب سے کامیاب ہے۔ ان دونوں مجموعوں میں تمام شعرا کے حالات بھی دئے گئے ہیں۔

اس کے علاوہ ایک اور مجموعہ مطبع مصطفائی کا چھپا ہوا ملتا ہے جس میں آباد، جرات فراق، شوق، مرزا شوق، جولاں۔ ہلال، سودا اور دو نامعلوم شعرا کے واسوخت درج ہیں اور اکثر صورتوں میں وہی واسوخت ہیں جو مذکورہ بالا مجموعوں میں ہیں۔

ان واسوختوں کے دیکھنے سے پتہ چلتا ہے کہ یہ طرز لکھنؤ میں کس قدر مقبول اور اور اس کا رواج کتنا عام ہو گیا تھا۔ میر، سودا، جرات اور آتش کے واسوختوں کا حال اوپر گزرا۔ اس دور کے بعد اور امانت کے ہمعصروں میں قلق، شوق اور ان کے بعد امیر کے واسوخت تاریخی حیثیت رکھتے ہیں۔

قلق کے واسوخت کے تین[۵] ایڈیشن ملتے ہیں جس سے اس کی مقبولیت ثابت ہوتی ہے زبان نہایت صاف اور روزمرہ سے مزین ہے۔ امانت کے برخلاف ان کے ہاں سادگی بے ساختگی اور شیرینی ہے ان کے واسوخت کی ترتیب بھی نرالی ہے وہ اس طرح شروع کرتے ہیں ؎

---

[۵] کتب خانہ پروفیسر مسعود حسن رضوی

آج وہ غیر سے ملنے کی قسم کھاتے ہیں　　خود بخود منفعل ہوتے ہیں شرماتے ہیں
ہاتھ ملتے ہیں ستم اُن کو جو یاد آتے ہیں　　پاؤں یوں صبر و تحمل کے اُٹھے جاتے ہیں

مثل بلبل جو انھیں نالہ کناں پاتا ہوں
پھول کی طرح خوشی سے میں کھلا جاتا ہوں

مکالموں میں زبان بالکل ہی سادہ اور مزیدار ہو جاتی ہے:-

یہی نا غیر سے کی ہم نے محبت تمہیں کیا　　جاؤ بے جا ہے اگر خلق و مروت تمہیں کیا
جو کیا خوب کیا پھر مری رغبت تمہیں کیا　　اپنا دل اپنی خوشی اپنی طبیعت تمہیں کیا

کیا زلیخا کی طرح عشق کیا تھا تم نے
مثل یوسف مجھے کیا مول لیا تھا تم نے

مرزا شوق کے واسوخت میں یہ سادگی اور بے ساختہ پن اپنے انتہائی عروج پر نظر آتا ہے۔ انھوں نے سیدھے سادے لفظوں میں جس طرح ان معاملات کی تصویر کھینچی ہے وہ حیرت خیز ہے۔ یہاں نہ مراعاۃ النظیر ہے نہ مناسبت لفظی، مگر تمدن اور معاشرت کے نقشے ہی نہیں داخلی کیفیات کے مرقعے بھی اس قدر دلفریبی سے کھینچے گئے ہیں کہ اپنی نظیر نہیں رکھتے۔ یہی واسوخت معشوق کی اس حالت کا تذکرہ کرتے ہیں جب وہ حسن و عشق کی گھاتوں سے واقف نہ تھا اور ناز و کرشمہ سے آگاہ نہ ہوا تھا مگر جس طرح شوق نے اس کا نقشہ کھینچا ہے وہ ادبی نقطہ نظر ہی سے نہیں تصویر کشی کے لحاظ سے بھی بے مثال ہے اور اس میں محاکات کی اعلیٰ ترین مثالیں ملتی ہیں:-

ذکر کل کا ہے سمجھتے نہ تھے کچھ بات ذرا　　وضع البیلی تھی ہر بات میں اِلھڑپن تھا
خود نمائی کا نہ حاصل تھا طبیعت کو مزا　　چال سیدھی تھی نہ اتنا تھا دوپٹہ ٹیڑھا

بالیاں پہنیں گے رہتے تھے ان ارمانوں میں
نیلے ڈورے یہ تھے فقط پہنے ہوئے کانوں میں

یاد بھی اب تو نہ ہوئے گا وہ تم کو زنہار — ناک میں نیم کا وہ تنکا وہ جوبن کا ابھار
آستینوں کی ہنسی کرتی وہ بازو تیار — بے ملے مسّی کے وہ دانت وہ آغاز بہار
وہ ہر اک بات میں اٹھلانا وہ البیلا پن
وہ دبی بات وہ لجیائی تمہاری چتون

اور چشم بد دور تری چشم غزالی کب تھی — ٹیڑھی بھول رہتی تھی یہ ساتنی ہلالی کب تھی
آرسی ہیکل تو گلے میں کبھی ڈالی کب تھی — تم نے یہ شوخی و طراری نکالی کب تھی
سر عشاق پہ نازل یہ بلا کس دن تھی
پاؤں تک آپ کی یہ زلف رسا کس دن تھی

آگے پردے ترے کمرے کے گلابی کب تھے — جمع یوں آٹھ پہر آگے شرابی کب تھے
آگے ڈورے تری آنکھوں کے شہابی کب تھے — آگے عشاق کے مصروف خرابی کب تھے
چلمنیں کھڑکیوں کے آگے لگائیں کب تھیں
آنکھیں در پردہ رقیبوں سے لڑائیں کب تھیں

اس واسوخت میں اگر کوئی کمی ہے تو یہ کہ یہ مختصر ہے اور اختصار کی بنا پر تفصیلات سے کہیں کہیں پر کام نہیں لیا گیا ہے۔ یہ واسوخت کل ۱۳ بند پر مشتمل ہے لیکن ان میں سے ہر بند محاکات اور لطف زبان کے لحاظ سے لاثانی ہے

امیر مینائی نے واسوخت کی طرز میں انقلابی تبدیلیاں کیں۔ ہر چند کہ اس کی روح اور مطالب وہی رہے پھر بھی اس کی طوالت اور تسلسل میں کافی اصلاحات کی گئیں اور واسوخت

کو ایک قصے کی طرح کہا گیا امیر مینائی کے ۲ واسوخت ہیں پہلے کا نام مخمسِ واسوخت "اَدَد" ہے۔" اس میں ۹۸ بند ہیں، اس کی ابتدا عشق کو برا بھلا کہنے سے کی ہے۔ پہلا مصرعہ یہ ہے۔

آج اک سانحۂ تازہ بیاں کرتا ہوں

اور اس واسوخت کو کہانی کی طرح بیان کیا ہے۔ نوکر ہیرو کو بتاتا ہے کہ معشوق کی نقل و حرکت پر نظر رکھنے کے لئے چوک میں ایک کمرہ لیا جائے اور اسے آراستہ و پیراستہ کیا جائے جب اس کی نصیحت پر عمل ہوتا ہے تو وہ معشوق کو اسی طرح بھرتا ہے معشوق یہاں کسی اجنبی عورت کی بجائے بیوی ہے۔ اس سازش کے نتیجہ کے طور پر دونوں کے دلوں میں فرق پڑتا ہے۔ اس کا ایک ٹکڑا ملاحظہ کیجئے جہاں نوکر ہیرو کے کمرے اور اس کے راگ رنگ کا نقشہ کھینچتا ہے :۔

چوک میں ایک کرائے کا لیا ہے کمرا — چھپکے جاتے ہیں وہاں ہوتے ہیں جلسے کیا کیا
بیشتر رات کو آتا ہے کوئی ماہ لقا — تم سے بگڑے گی ضرور اس میں نہیں فرق ذرا

شور بازاروں میں ہے نوبت شر پہونچی ہے
جھوٹ کہتا نہیں تحقیق خبر پہونچی ہے

جام و مینا و سبو پاس دھرے رہتے ہیں — ہار پھولوں کے چنگیروں میں بھرے رہتے ہیں
جو نگہباں ہیں ڈرے اور بہرے رہتے ہیں — ہیں دفاکیش جو دو ایک ڈرے رہتے ہیں

صبح آتے ہیں تو تمام سے کئے آتے ہیں
اس سے پچھلا بھی نشانی کا لئے آتے ہیں

دوسرا واسوخت اس مصرعہ سے شروع ہوتا ہے

دھوم ہے خسروِ اقلیم جنوں آتا ہے

اس میں ۱۲۹ بند ہیں اور اس کو ایک تمثیلیہ کی طرح لکھا گیا ہے۔ اس کا نام شکایت رنجش ہے، شروع میں عشق کی آمد آمد، استقبال اور جلوس کی جو تصویر کھینچی ہے اس سے میر حسن کی قوت بیان نظروں کے سامنے پھر جاتی ہے مگر وہ سادگی اور بے ساختگی کہاں، آراستگی الفاظ اور مناسبت لفظی کی مدد سے البتہ امیر نے تمام تر لوازمات کا تذکرہ کر دیا ہے، بازار محبت کی آرائش جاروب کشی۔ چھڑکاؤ۔ سپاہ و پیک کی ترتیب۔ سواری، آتش بازی، تہنیت اور مے کشی کی صحبت، سبھی کچھ بڑی چابکدستی کے ساتھ فن کے دائرے میں اسیر کیے گئے۔ پھر تمثیلہ کے انداز میں یہ واسوخت مکمل ترین نمونے ہیں۔ خسرو عشق کو دم رخصت خیال آتا ہے۔

صبر نامی ہے جو اس کشور آباد کا شاہ   کیجیے قید کسی طرح اسے رکھ کے گناہ
اس کو پوشیدہ خبر اس کی جو پہونچی ناگاہ   نہ تھمے پاؤں کہا دل میں کہ انا للہ

رعب غالب یہ ہوا، ڈر کے وطن چھوڑ دیا
خوف صیاد سے طائر نے چمن چھوڑ دیا

اور رعیت پر تباہی آگئی سب کو " خواہش جلوہ معشوق ہوئی، ہیرو بھی ان جلسوں میں جاتا ہے اور وہاں کسی مصور کے مرقع میں ایک تصویر دیکھ کر اس پر ہزار جان سے عاشق ہو جاتا ہے۔
آخر کار ایک درویش سے ملاقات ہوتی ہے اور ان کی دعا اور تعویذ کے اثر سے معشوق تخت ہوائی پر بیٹھ کر آسمان سے اترتا ہے اس کے بعد سراپا کا بیان ہے لیکن اس میں وہی لفظی صناعی دکھائی گئی ہے جہاں لذت وصل اور معشوق کی نشاطیہ محفلوں کا تفصیلی بیان ہے وہاں جگہ جگہ بڑی مکمل تصویریں ملتی ہیں جو نشاط کا بھرپور تصور پیدا کرتی ہیں۔ مثلاً دو پہر رات گئے، موسیقی، رقص اور نقالوں کے جلسے ختم ہوتے ہیں مے نوشی کی محفل جمی ہوئی ہے:۔

کبھی رونا، کبھی ہنسنا، کبھی گانا، کبھی جنگ   مستی و بے خودی کیف کا پھیلا ہوا رنگ

داستاں لب پہ کسی کی کہیں وحشت کی ترنگ　　فکرِ ناموس تھی مستوں کو نہ اندیشۂ ننگ

بوسے لینا کبھی جھک جھک کے لبِ ساغر کے

ہاتھ کاندھے پہ کبھی ساقیِ مہ پیکر کے

رقص رندانہ کہیں لغزشِ مستانہ کہیں　　گریۂ شیشہ کہیں خندۂ پیمانہ کہیں

دل سے شیشہ کی پری کا کوئی دیوانہ کہیں　　شمعِ مینا کا کوئی شوق سے پروانہ کہیں

جام کو دیکھ کے کہنا کبھی خورشید ہے یہ

رو بروساقیِ ذی جاہ کے جمشید ہے یہ

ہم نشینوں کی صحبت سے اس کو بھی اپنے حسن کا احساس ہوتا ہے ادھر مصاحب ہیرو کے کان بھرتے ہیں اور ایک دن اسے جشن کی محفل میں لے جاتے ہیں جہاں ایک شہزادہ بیچ میں بیٹھا ہے اور رقص و نغمہ کی محفل جمی ہے، یہ دیکھ کر طبیعت آزردہ ہوتی ہے، جب دوسرے دن معشوق رنجیدہ دیکھتا ہے اور صفائی پیش کرتا ہے کہ وہ شہزادہ اس کا بھائی تھا تو غلط فہمی رفع ہو جاتی ہے۔

تیسرے اور چوتھے واسوخت خالص روایتی انداز میں لکھے گئے ہیں ایک کا نام غبار طبع (۱۲۸۴ھ) اور دوسرے کا حسد اغیار (۱۲۸۵ھ) ہے اور دونوں نام تاریخی ہیں یہ علی الترتیب ۳۶ اور ۵۵ بندوں پر مشتمل ہیں اور علی الترتیب ان مصرعوں سے شروع ہوتے ہیں :-

سچ ہے جہاں میں تم سا کوئی بے وفا نہ ہو

عشق عشاق کو رسوائے جہاں کرتا ہے

پانچویں کا نام صفیرِ آتش بار ہے یہ ۱۲۸۴ھ میں لکھا گیا اور ۱۶۱ بند کا ہے :-

الحذر جوشِ جنوں سلسلہ جنباں پھر ہے

سے شروع ہوتا ہے، چھٹا بانگ اضطرار کے نام سے ۱۲۸۴ھ میں لکھا گیا یہ بھی خالص روایتی انداز میں لکھا گیا ہے اور صرف ۲۵ بند پر مشتمل ہے اس کا پہلا مصرعہ ہے ؎

یاد ایام کہ شوخی کا یہ انداز نہ تھا

یہ سب واسوخت، جیسا کہ ان کے تاریخی ناموں سے ظاہر ہوتا ہے ۱۲۸۴ھ میں لکھے گئے۔ اگر لطافت بیان اور شاعرانہ قوت کو چھوڑ دیا جائے جس سے امیر نے ان واسوختوں کو لکھا اور ان کو محاکات، خارجی تفصیلات اور دوسری فنی خوبیوں سے آراستہ کیا تو بھی صرف تکنیک کے لحاظ سے امیر نے واسوخت میں انقلاب آفریں اصلاح یہ کی کہ اسے ایک مستقل افسانے کی صورت دی اور بڑے ربط اور تسلسل کے ساتھ لکھا۔ اس کے علاوہ اس صنف میں انھوں نے تمثیلچہ کا تجربہ کیا جو اُردو میں شاذ و نادر ہی ملتا ہے اور اس میں شک نہیں کہ وہ اپنے تجربات میں کامیاب ہوئے، یہ اور بات ہے کہ آج ان اصلاحات کی تاریخی اہمیت عام نظروں سے اوجھل ہو گئی ہے۔

لہٰذا یہ کہنا مبالغہ نہ ہوگا کہ واسوخت کے کامیاب نمونے لکھنؤ ہی نے پیش کئے امانت، شوق، امیر، یہ نام گویا واسوخت کی تاریخ میں حرف آخر کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اور ان کی خدمات کو کسی طرح بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ یہاں بھی لکھنؤ کے مخصوص تمدن اور سوسائٹی کے وہی عکس نظر آتے ہیں جو یہاں کے پیدا کردہ ادب اور آرٹ کے دوسرے شعبوں میں جلوہ گر ہیں۔

شاعری کے لحاظ سے یہ کہنا مبالغہ نہ ہوگا کہ اگر لکھنؤ نہ ہوتا تو اُردو شاعری میں یہ تنوع کبھی نہ ہوتا، یہ محض کچھ غزلوں کے مجموعوں کا نام ہوتی اور ان غزلوں میں تصوف اور نا ورائیت کی جھلکیوں کے سوا اور کچھ نہ ملتا۔ (سنہ ۱۹۵۰ء)

غالبؔ کا تصورِ غم

دیوان غالب کو ہم نئی نسل کی انجیل قرار دے سکتے ہیں۔ ہر نوجوان نے اس دیوان کے اوراق زندگی کے مختلف موڑ پر کبھی افسردگی، کبھی اشتیاق اور کبھی حسرت کے ساتھ ضرور الٹے ہوں گے۔ غالبؔ نے ہم میں سے اکثر کی زندگی کی رفاقت کی ہے۔ وہ کبھی بے تکلف رفیق کی طرح ہماری حسرتوں میں شریک ہوئے ہیں، کبھی ایک روشن دماغ ہمدرد کی طرح شادابی اور شگفتگی لے کر ہماری صحبتوں میں آئے ہیں اور کبھی ہماری آہوں اور آنسوؤں میں غم خواری کرتے رہے ہیں۔

آخر کیا وجہ ہے کہ ہمارے دل کا درد غالب کے کلام میں صدائے بازگشت پا رہا ہے؟ یہ محض اتفاق نہیں ہے کہ ہم اپنے اندر حال سے بے اطمینانی، مستقبل کی آرزومندی اور زندگی کے بارے میں ایک شگفتہ تشکیک کا وہی جذبہ پاتے ہیں جو غالبؔ کے کلام میں باربار جھلک اٹھتا ہے۔ غالبؔ کا عہد ایک عظیم تہذیب کا اختتامیہ تھا، ایک تہذیب تہی دامن ہو کر بیٹھ گئی تھی اور دوسری تہذیب کا کارواں ہنوز نمودار نہ ہوا تھا۔ پرانی قدروں سے بیزاری عام تھی اور نئی قدریں ابھی وضع نہیں ہوئی تھیں۔ اس عمرانی خلا میں غالب کا وجود ایک نقش فریادی کی طرح ابھرتا ہے اور ناکردہ گناہوں کی داد طلب کرتا ہے آج کا دور بھی اسی قسم کے ایک تمدنی دوراہے پر پہنچ گیا ہے۔

آخران ناکردہ گناہوں کی حقیقت کیا ہے۔ یہ ناکردہ گناہ وہی حسرتیں تو ہیں جنھیں تکمیل کی سعادت نصیب نہیں ہوئی زمانے نے ان کی صورتیں مسخ کر دیں اور یہ شخصیت کا ایک ضروری جزو ہو کر بری طرح کچلی گئیں۔ غالب کی حسرت اور آرزومندی مریض اور عیاش طبع نہیں نہ اسے داغ کی شوخی اور عیاش طبعی کی داد دینا ہے نہ جرات اور انشا کی طبیعت سے واسطہ ہے، یہ ایک صحت مند ذہن اور زندگی کی خوبصورت چیزوں سے محبت رکھنے والے کی حسرت ہے۔ اسے زندگی سے پیار ہے، اس کے حسن بے پایاں نشاط اور کیف سے پیار ہے اور اسی لئے وہ آسودگی طلب ہے۔ نشاط اور حسن کا پرستار ہے۔ غالب کی حسرت پرستی بے پایاں ہے۔

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے
بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے

دل نہیں ورنہ دکھاتا تجھ کو داغوں کی بہار
اس چراغاں کا کروں کیا کارفرما جل گیا!

کبھی تو اس سر شوریدہ کی بھی داد ملے
کہ ایک عمر سے حسرت پرست بالیں ہے

یاس و امید نے یک عربدہ میداں مانگا
عجز ہمت نے طلسم دل سائل باندھا

نہ بندھے تشنگیٔ شوق کے مضموں غالبؔ
گرچہ دل کھول کے دریا کو بھی ساحل باندھا

دکھاؤں گا تماشا دی اگر فرصت زمانے نے
مرا ہر داغِ دل اک تخم ہے سروِ چراغاں کا

حسرت کا لفظ جس قدر غالب کے ہاں ملتا ہے اتنا کسی دوسرے شاعر کے ہاں نہیں ملتا، غالب کی آرزومندی ہوس نہیں زندگی میں آسودگی کی تلاش ہے جن سے ان کی تربیت اور ماحول نے محبت کرنا سکھائی تھی۔ اگر ان آرزوؤں کا غور سے تجزیہ کیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ یہ حسرتیں ایک شاندار جاگیردارانہ دور کے پس منظر میں نمو پذیر ہوئی تھیں انھوں نے عمر بھر فریدوں کے خاندان سے ہونے پر فخر کیا۔ ان کا بچپن آگرے میں جاگیردارانہ ماحول میں

گزرا لیکن ان کا زمانہ وہ تھا جب یہ نظام تہ و بالا ہو رہا تھا اور انھیں وہ آدرش بھی نہیں دے سکتا تھا، اسی لئے غالب کے "شکوۂ بخت" پر لوگوں کو حیرت ہوتی ہے کہ مرزا اپنی زندگی میں اعزاز و احترام پانے کے باوجود نارسائی بخت کے شاکی ہیں۔ بادشاہ کے استاد ہونے پر بھی ان کی طبیعت آسودہ نہیں ہوتی دراصل یہ ناآسودگی مرزا کا تصنع اور تکلف نہیں ان کے شوق کی بلندی کا اشاریہ ہے انھوں نے زمانے سے جو کچھ مانگا وہ بہت تھا ماضی کی بساط تہ ہو چکی تھی لیکن ماضی کے عظیم آدرش مرزا کی نظروں سے اوجھل نہیں ہوئے تھے، وہ صاحب نظر جمالیاتی کی طرح صرف درجہ اول کی چیزوں پر ہی قناعت کر سکتے تھے، دوم درجہ کی چیزوں سے سمجھوتہ کرنا ان کے لئے ممکن نہ تھا۔

غالب نے ماضی کا تذکرہ ہمیشہ بڑی شدتِ جذبات کے ساتھ کیا ہے بقول فیض یاد ان کا محبوب لفظ ہے۔ یہی نہیں وہ جب کبھی جسم کی بھرپور راحتوں اور حیات کی آسودہ لذتوں کا بیان کرتے ہیں تو ہمیشہ ماضی کا صیغہ استعمال کرتے ہیں یا ان میں ایک تمنائی کیفیت برقرار رکھتے ہیں :-

زندگی یوں بھی گذر ہی جاتی   کیوں ترا راہ گذر یاد آیا

وہ فراق اور وہ وصال کہاں   وہ شب و روز ماہ و سال کہاں

غالب ماضی کی ان تابندہ روایات کو تلاش کرتے ہیں اور زمانے کا انقلاب انھیں بھی مسمار کر دیتا ہے۔ وہ نظام جس نے انھیں تصورات بخشے تھے، جس نے ان کا آئینہ خانہ سجایا تھا مٹ رہا تھا ان کا آرزوؤں سے پامال وجود حال کی ستم ظریفی کے خلاف ایک متوازن احتجاج ہے، وہ شکستِ آرزو سے نالہ بجاں ہیں اُن کے تصورِ غم کی نوعیت یہی ہے۔

حال کی ویرانی اور بے نمکی کی شکایتیں ان کے کلام میں جگہ جگہ ملیں گی اور یہ مثالیں اس قدر عام ہیں کہ انھیں دہرانے کی ضرورت نہیں انھوں نے آرزوؤں کی شکست و ریخت کا یہ نظارہ

بڑے اضطراب اور کرب کے ساتھ دیکھا ہے اور اپنے پہلو سے نہ جانے کتنے، پر افشاں تیر نکالے ہیں :

دائم الحبس اس میں ہیں لاکھوں تمنائیں اسدؔ	جانتے ہیں سینۂ پر خوں کو زنداں خانہ ہم
دل تا جگر کہ ساحل دریائے خوں ہے اب	اس رہ گذر میں جلوۂ گل آگے گرد تھا
لب خشک در تشنگی مردگاں کا	زیارت کدہ ہوں دل آزردگاں کا
ہمہ نا امیدی ہمہ بدگمانی	میں دل ہوں فریبِ وفا خوردگاں کا
حاصلِ الفت نہ دیکھا جز شکستِ آرزو	دل بدل پیوستہ گویا یک لبِ افسوس تھا
جاتا ہوں داغِ حسرتِ ہستی لئے ہوئے	ہوں شمعِ کشتہ درخورِ محفل نہیں رہا

غالبؔ حسرت پرست ہیں ان کے غم و اندوہ کی بنیادی خصوصیت یہی حسرت پرستی ہے وہ ناکام ہو کر اداس اور افسردہ تو ہو سکتے ہیں لیکن اس اداسی اور افسردگی پر قناعت نہیں کر سکتے وہ غم آشنا تو ضرور ہیں لیکن غم پرست نہیں ہیں۔ ان کی نظریں سیہ خانوں کی محرم تو ہیں لیکن سیہ خانوں کی مکین نہیں ہیں۔ انھیں شکست آرزو کا یہ تماشا کرب و اضطراب کے نئے سبق سکھاتا ہے لیکن وہ غم کے آگے سپر نہیں ڈالتے اس لئے غالبؔ کا غم بقول اکرام، ایک ایسے صحت مند آدمی کا حزن و افسوس ہے جسے دنیا کی اچھی چیزوں سے محبت ہے جب وہ مسلسل سعی کے باوجود انھیں حاصل نہیں کر سکے تو ان کے ہاں افسردگی عام قنوطیوں کی طرح دنیا کی مذمت نہیں بلکہ جسمانی نشاط اور دنیا کے حسین ہونے کا اعتراف ہے۔

غالبؔ نے غم اور ناکامی کے خلاف نئے اور پرانے سبھی حربوں سے کام لیا ہے پرانے حربوں میں تصوف کا وہ تصور ہے جو کائنات کو "مایا" سمجھتا ہے اور اپنی تہی دامنی پر ناز کرتا ہے

ہر چند کہیں کہ ہے، نہیں ہے	ہستی کے مت فریب میں آ جائیو اسدؔ

کہیں اپنی جدت طرازی سے غم کو بھی زندہ دلی اور شگفتہ روئی سے شاداب بنالیا ہے کہیں غم کی ناکامی کا مضحکہ اڑایا ہے کہیں مسرت اور مادی آسودگی کو اپنی خودداری اور عظمت کی شان سے کمتر سمجھا ہے اور عرفی کے انداز میں بڑے وقار سے پکار اٹھتے ہیں۔

بے برگیٔ من داغ نہد بر دل ساماں　　　بے مہریٔ من زرد کند روے ورم را (عرفی)

نسیہ ونقد دو عالم کی حقیقت معلوم　　　لے لیا مجھ سے مری ہمت عالی نے مجھے

کبھی شوخی اور زندہ دلی سے ان تاریکیوں کو بھی روشن کر دیا ہے۔ ایک جگہ میر مہدی کو لکھتے ہیں:۔

"میاں بے رزق جینے کا ڈھب مجھ کو آگیا ہے اس طرف سے خاطر جمع رکھنا، رمضان کا مہینہ روزے کھا کھا کر کاٹا آگے خدا رازق ہے کچھ اور کھانے کو نہ ملا تو غم تو ہے"۔

ہے اب اس معمورے میں قحطِ غم الفت اسدؔ　　　ہم نے یہ مانا رہیں دلی میں پر کھائیں گے کیا

یہی نہیں غم کو زندگی کا ایک لازمی جز بنا لینے کا ہنر انھوں نے سیکھا ہے۔ جس طرح میرؔ نے تمام عمر ناکامیوں سے کام لے کر محبت میں ایک سلیقہ نبھایا تھا غالب نے بھی اُن ناکامیوں کو اپنی شگفتہ روئی اور مسرت طلبی کا ایک پاسنگ بنا لیا ہے۔ غالب نے غم کو گوارا ہی نہیں کیا ہے اسے زندگی کا ایک بنیادی عنصر تسلیم کیا ہے۔ فرق یہ ہے کہ میرؔ نے اسے زندگی بنا لیا تھا، غالب اسے محض جزو سمجھتے رہے شکست آرزو پر بھی ان کی خط پسند اور حسرت پرست طبیعت نے سپر نہیں ڈالی، یہ اشعار محض برائے بیت نہیں کہے گئے تھے۔

قید حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں　　　موت سے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

غم ہستی کا اسدؔ کس سے ہو جز مرگ علاج　　　شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک

غالب کی غم آشنائی اور آرزومندی کی ایک نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ وہ حسرت و تمنا کی سبے پایاں آویزش سے علیحدہ نہیں ہوئے ہیں غم والم، شکست آرزو اور افسردگی

سے تمام وقتی تاثرات کے باوجود غالب نے آرزو کو زندہ اور شاداب رکھا ہے۔ رہنے اب ایسی جگہ چل کر کے قطعے اور دو چار اشعار کو چھوڑ دیجیے جو رہبانیت کے اس وقتی تاثر کو پیش کرتے ہیں قناعت اور پاشکستگی سے غالب کا کلام نا آشنا ہے۔ غالب کے ہاں زندگی کی آرزو، اس کی جد و جہد میں شریک ہونے کا جذبہ اور آسودگی کی خواہش کبھی سرد نہیں پڑتی یہ محض اتفاقی بات نہیں مرزا نے بجھتی ہوئی شمع اور سلگتی ہوئی آگ کو اردو شاعری میں سب سے پہلی مرتبہ اس قدر نمایاں طریقے پر علامت کے طور پر استعمال کیا۔ ان اشعار کے مصنف کے بارے میں کون کہہ سکتا ہے کہ اس میں زندگی کی حرارت اور آرزو کی خلش ایک لمحے کے لئے بھی خاموش ہوئی ہوگی۔

جلتا ہوں جی کہ کیوں نہ ہم اکبار جل گئے — اے ناتمامی نفس شعلہ بار حیف

رنج نومیدی جاوید گوارا رہیو — خوش ہوں گر نالہ زبونی کش تاثیر نہیں

بہ فیض بے دلی نومیدی جاوید آساں ہے — کشایش کو ہمارا عقدۂ مشکل پسند آیا

نہ لائے شوخیٔ اندیشہ تاب رنج نومیدی — کف افسوس ملنا عہد تجدید تمنا ہے

طبع ہے مشتاق لذت ہائے حسرت کیا کروں — آرزو سے ہے شکست آرزو مطلب مجھے

یہ آرزومندی اور حسرت پرستی کا کھیل غالب نے جس زندہ دلی اور جس مردانگی سے کھیلا ہے وہ انھیں جدید نسل کے ذہنی اور جذباتی آہنگ سے بہت قریب کرتا ہے۔ وہ تمناؤں کے رنگ محل سجاتے ہیں۔ ان آئینہ خانوں کی شکست پر آنسو بہاتے ہیں لیکن اس کے ٹوٹ جانے پر زندگی کا ولولہ اور امنگ، آرزومندی کے جذبے سے دامن کش نہیں ہوتے۔ انھیں معلوم ہے کہ زندگی کو حسرتوں کا احترام نہیں لیکن حسرتوں کی لذت بھی انھیں عزیز ہے۔ زندگی سے اس قدر گہری اور مستقل مزاج محبت غم کا اس قدر متوازن احساس اردو شاعری میں اور کہیں نہیں ملے گا۔

غم کے متوازن احساس کے سلسلے میں یہ بات یاد دلانا ضروری ہے غم کا لفظ غالب نے وسیع تر معنوں میں استعمال کیا ہے غم جاناں اور غم دوراں کی جو اصطلاحیں آج ہمارے ادب میں عام ہو گئی ہیں غالب کے کلام میں اس جذبے کے ابتدائی نشانات ملتے ہیں۔ غم عشق ان کے نزدیک مقدس زیارت گاہ ہے جس کا کیف وگداز زندگی کے بار گراں کو گوارا بناتا ہے۔ ان آرزوں کی پرستش ایک ایسا مبارک موقع ہے۔ جو بار بار میسر نہیں آتا، جس کے لئے غالب کی اصطلاح میں فرصت کی ضرورت ہوتی ہے۔

فرصت کا لفظ غالب کی اپنی اصطلاح ہے جن معنوں میں مرزا نے اسے استعمال کیا ہے اس کی تفصیل کا یہ موقع نہیں لیکن یہ ملحوظ رکھنا چاہئے کہ فرصت کا وقفہ دراصل غم روزگار کے ہاتھوں متعین ہوتا ہے۔ غم روزگار کی شدتیں اور جراحتیں کم ہوتی ہیں تو دل شوریدہ کے زنداں سے محبوب کا خیال یوسف کی طرح نکلتا ہے۔ اسی لحاظ سے غالب کے ہاں تجدید عشق کے مضمون بار بار آتے ہیں۔

مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کئے ہوئے ۔۔۔ جوش قدح سے بزم چراغاں کئے ہوئے

پھر اک دل کو بے قراری ہے ۔۔۔ سینہ جویائے زخم کاری ہے

پھر مجھے دیدۂ تر یاد آیا ۔۔۔ دل جگر تشنۂ فریاد آیا

پھر ہوا وقت کہ ہو بال کشا موج شراب

دے بط مے کو دل و دست شنا موج شراب

گو میں رہا رہین ستم ہائے روزگار ۔۔۔ لیکن ترے خیال سے غافل نہیں رہا

حافظ نے کہا تھا:۔

گریہ آبے بہ رخ سوختگاں باز آورد ۔۔۔ نالہ فریاد رس عاشق مسکیں آمد

غم عشق کا یہی پہلو ہے جو غالب کے یہاں بہت نکھر کر سامنے آیا ہے۔ غالب کا عشق غم سے آشنا ہے لیکن اس کے باوجود کیف سے خالی نہیں۔ عشق کا دکھ بھی ایک زندہ اور حوصلہ نواز دکھ ہے جو سینوں میں حوصلے جگاتا ہے، زندگی سے نیا پیمان وفا بخشتا ہے۔ غم عشق کا یہ کیف غالب کو عزیز ہے لیکن یہ وابستگی زندگی کے حسین پہلوؤں سے عشق کا ایک حصہ ہے، آسودگی کی عظیم تر خواہش کا ایک جزو ہے، وہ بھی اس وسیع تر محرومی کا ایک عنصر ہے جو غالب کے وجود سے گویا عرفی کے الفاظ میں کہلاتی ہے۔

نہ بزم آسماں و یک ذرہ در سماع
آں ہم بکام دل نہ فشاند آستیں خویش (عرفی)

تری وفا سے کیا ہو تلافی کہ دہر میں
ترے سوا بھی ہم پہ بہت سے ستم ہوئے

غم اگرچہ جاں گسل ہے پہ کہاں بچیں کہ دل ہے
غم عشق اگر نہ ہوتا غم روزگار ہوتا

کم جانتے تھے ہم بھی غم عشق کو پر اب
دیکھا تو کم ہوئے پہ غم روزگار تھا

اور وہ صاف اور واضح شعر ؂

در پردۂ تو چند کشم نا دعا لے
داغم ز روزگار رفاقت بہانہ ایست

درد و غم کی طرف یہی رویہ ہے جو غالب کو جدید ذہن کے لئے قابل قبول بناتا ہے غالب غم آشنا ہیں لیکن غم پرست نہیں وہ آرزو کرنا جانتے ہیں اور اپنی دوروزہ جوانی کی شکستوں کا شمار بھی پورے درد و غم کے ساتھ کر سکتے ہیں لیکن اس سے تھک کر نہ وہ دنیا اور اس کی آرزو ترک کر سکتے ہیں اور نہ ذہن کو غم پرستی کے حوالے کرتے ہیں، وہ نہ آتش ہیں نہ میر، غم کی یہ سرمستی اور جاں نوازی غالب کے کلام کا بنیادی نغمہ ہے۔

غالب نے اس رویہ کو خود اس طرح یکجا کر دیا ہے۔

سراپا رہن عشق و ناگزیر الفت ہستی
عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

یہ آویزش غالب کے فکر کی بنیادی آویزش ہے۔ زندگی کی حسرتوں میں غالب نے جو تابنا کی ڈھونڈھی ہے جو حسرت پرستی شعار کی ہے اور ناکامیوں اور نامرادیوں کے باوصف آرزومندی کی جو شمعیں جلائی ہیں ان ہی کی وجہ سے وہ اپنے دور کی فکر سے علیحدہ اور ممتاز نظر آتے ہیں، غالب نے زندگی سے محبت کی ہے اس کے کانٹوں کو چُنا ہے اس کے کرب و اضطراب سے اپنے پہلو کو گرمایا ہے لیکن خلش اور آرزومندی کی شاداب اور صحت مند آگ سے ان کا سینہ ہمیشہ آباد رہا ہے ــــ!

(یومِ غالب کے اجتماع میں پڑھا گیا)

۱۹۵۲ء

اُردو ادب پر تصوّف کے اثرات

اگر یہ کہا جائے کہ اردو زبان و ادب کا جنم بازاروں میں ہوا اور تربیت خانقاہوں میں ہوئی تو غلط نہ ہوگا، ہمارا کلاسیکی ادب فکر اور اسلوب دونوں اعتبار سے تصوف سے متاثر رہا ہے۔ تصوف کی فلسفیانہ بنیادوں کو سمجھے بغیر اُردو شاعری کی اصطلاحوں کو نہیں سمجھا جا سکتا اور خانقاہوں کے سماجی رابطے اور عوام پر ان کے اثر کو سمجھے بغیر ہماری شاعری کے سماجی مفہوم تک رسائی ممکن نہیں۔

اُردو ادب پر تصوف کے اثرات کی نوعیت کافی متنوع اور دلچسپ ہے عوام میں تصوف ایک دینی اور خالص اسلامی تزکیۂ نفس کے طریقے کی شکل میں زیادہ عام نہیں ہوا عام طور پر اسے شریعت سے الگ اور مستقل بالذات نظامِ فکر سمجھا گیا، عوام پر صوفیوں کے اثرات اسلام اور شریعت کے اثرات سے کسی حد تک مختلف تھے اور بار بار علماء اور اسلامی صوفی مشائخ کے ادعا پر بھی طریقت کو شریعت کے مقابلے میں ایک ادارہ تسلیم کیا جاتا رہا۔

اس ادارے کی چند بنیادی خصوصیات تھیں، یہاں ظاہر پرستی کی قدر نہ تھی قانون جرم و سزا، جبر اور مذہبی تعصب کی بجائے باطن کی تطہیر اور تربیت پر زور دیا جاتا تھا، محبت (مجازی سے حقیقی تک) یہاں کا دستور تھی اور سوز و گداز پیدا کرنا یہاں کی عبادت۔ اس سوز و گداز عشق کو صحیح راستے پر گہری قلبی وابستگی کے ذریعے لے جایا جا سکتا تھا اور اس

کے لئے مرشد کی ضرورت تھی، لہذا مرشد کی رہبری میں انسان باطن کی یہ منزلیں عبور کرتا تھا۔ شریعت سے طریقت کی طرف قدم بڑھاتا تھا اور اسی طرح معرفت اور حقیقت تک پہنچتا تھا، جہاں مذہب کے ظاہری رسوم بیکار ہو جاتے تھے اور اس جلوۂ حقیقی کی قربت نصیب ہوتی تھی۔

اس تصویر کا دوسرا رخ یہ تھا کہ خانقاہیں ان تمام دلچسپیوں کا مرکز بنی ہوئی تھیں جنھیں اسلامی شریعت کے سخت قوانین نے لہو ولعب اور مناہی میں شامل کیا ہے۔ سماع اور رقص صوفیانہ عبادت کے اجزا تھے اور اس سلسلے میں ڈوم، گویئے، کنچنیاں اور گانے والے جمع رہتے تھے قوالیاں گائی جاتی تھیں، غزلیں پڑھی جاتی تھیں اور مناسب غزلوں کی تصنیف بھی جاری رہتی تھی، شاعر بھی اس حلقے سے وابستہ اور متاثر تھے۔

پھر خوش جمالوں سے وابستگی طریقت کا اسلوب تھی لہذا شہر کے نہ جانے کتنے پری چہرہ قاتل بھی ان صاحب کمالوں کی صحبت سے سرافراز رہتے تھے اس کے علاوہ ظاہری رسوم صوم و صلوٰۃ کی مخالفت نہ کی جاتی تھی تو ان کی طرف کوئی خاص رغبت بھی نہ دکھائی جاتی تھی۔ شریعت اور طریقت کے جھگڑے اور کبھی کبھی حکومت وقت کی صوفی مشائخ کے خلاف سخت کارروائیاں عوام الناس کے اس عقیدے کو اور بھی پختہ کرتی تھیں کہ صوفی مذہب کے سکہ بند تصور سے برسرِ پیکار رہیں۔

خود تصوف کی نشو ونما میں شریعت کی مخالفت نے کیا فرض ادا کیا ہے؟ اس کے لئے تصوف کی ابتدا کا ایک خاکہ پیش نظر ہونا ضروری ہے لیکن اتنی بات بہرحال ظاہر ہے کہ تصوف نے نظریاتی طور پر شریعت کی دستور بندی سے بغاوت کی ہو یا نہ کی ہو صوفیوں کا اثر عوام پر باغیانہ ہی ہوا۔

تصوف کی اصطلاح بڑی عام اور مبہم ہے ہر وہ فلسفۂ فکر جو کسی حد تک ماورائیت اور روحانیت پر ایمان رکھتا ہے، ایک کائناتی روح یا ہم آہنگی کا تصور رکھتا ہے اور اس تصور تک پہنچنے کے لئے عقل و شعور سے زیادہ ریاضت اور روحانی طاقت کو رہبر تسلیم کرتا ہے تصوف کے دائرے میں آسکتا ہے، اس حلقے میں یونانی نو افلاطونی فلسفی بھی آتے ہیں۔ ہندوستان میں ویدانت اور بدھ مت کے ماننے والے بھی شامل ہیں اور اسلامی تصوف کے مشائخ بھی۔

اسلامی تصوف اور اس کے فکری ماخذوں کے بارے میں ہنوز بحث و نظر کے دروازے بند نہیں ہوئے ہیں لیکن اب یہ بات کسی حد تک تسلیم کی جاتی ہے کہ تصوف کی اصطلاح کسی یونانی ترکیب یا ''صفا'' کے لفظ سے مشتق ہونے کی بجائے 'صوف' سے نکلی ہے۔ صوف کے معنی چونکہ اون کے ہیں اس لئے یہ موٹا جھوٹا پہننے والے بزرگ پشمینہ پوش یا صوفی کہلانے لگے۔

ابتدا کے بارے میں بھی مورخوں اور تذکرہ نویسوں میں اختلاف ہے ملا جامی کے قول کے مطابق صوفی کی اصطلاح سب سے پہلے ابوہاشم (وفات ۷۷۰ھ) کے لئے استعمال کی گئی، صاحب الفہرست نے یحییٰ بن معز کو پہلا صوفی قرار دیا ہے جن کا انتقال ۸۲۱ء میں ہوا اس کے علاوہ تمام عالم جو تصوف کی بنیاد قرآن مجید اور احادیث پر رکھتے ہیں وہ اس لفظ کا استعمال عہد نبوی میں اصحاب صفہ اور اس کے بعد حضرت علی کی تصانیف میں تلاش کرتے ہیں۔

ابتدائی شکل میں تصوف مادی آسودگی، شان و شوکت اور جاہ و حشم کے خلاف ردعمل کی حیثیت رکھتا ہے۔ پہلی صدی ہجری میں تصوف کو باقاعدہ شکل میں تلاش کرنا زیادہ مفید نہ ہوگا لیکن دوسری اور تیسری صدی ہجری میں آہستہ آہستہ اس کی شکل واضح ہونے لگی، یہ وہ دور ہے

ؔ مولانا عبدالماجد دریابادی نے مولف 'علام' کے حوالے سے اسے صفوی کی بگڑی ہوئی شکل بتایا ہے مگر یہ رائے بھی نقل کی ہے کہ اصحاب صفہ کے باقیات صالحات ہونے کی وجہ سے یہ لوگ صوفی کے لفظ سے موسوم ہوئے

جب اسلام کی تعلیمات ہی عام نہیں ہو رہی تھیں بلکہ اسلام ایک روحانی فلسفہ سے زیادہ ایک سیاسی طاقت کی شکل اختیار کرنے لگا تھا، یزید اور اس کے حجاج بن زیاد جیسے لوگ اسلام کا نام لے کر استعمار اور شخصی حکومت قائم کرنے میں لگے ہوئے تھے۔

مسودہ کی بغاوت اور ابو مسلم کی تحریک استبداد کے خلاف کامیابی کے ساتھ چلائی گئی اور بنو عباس کی حکومت کے قیام نے ایک طرف تو عرب سے اسلامی حکومتوں کی سیاسی قیادت ہی ختم کر دی۔ دوسری طرف ایران کے آتش پرست اور مجوسیوں میں اسلام پھیلا اور عرب سے زیادہ ترکی اور ایرانی اثرات نے اسلام کو اپنے سانچے میں ڈھالنا شروع کیا۔ ہارون رشید اور مامون رشید کے عہد میں جو علمی اور ادبی ذخیرے فراہم ہوئے ان کا تذکرہ کرنا تحصیل حاصل ہے۔ دور دراز کے ملکوں سے تمدنی اور تجارتی رابطے قائم ہوئے۔ ہندوستان کے علوم و فنون بنو عباس کے درباروں تک پہنچے اور برامکہ کی علم دوستی نے مشرق کی طنابیں کھینچ دیں۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ اب اسلام کے نظام حکومت میں دربار ایک قوت کے ساتھ داخل ہوا۔ یہاں کے حکمراں قرونِ اولیٰ کے روحانی پیشوا اور عوام سے رابطہ رکھنے والے مجاہد نہیں تھے بلکہ اس تاجر طبقے کے نمائندہ تھے جو ملکوں ملکوں دولت بٹورتا اور بصریٰ و بغداد کے خزانے بھرتا تھا۔ ان کے گرد شان و شکوہ تھا، ان کی عبا و قبا زرنگار ان کے محل فلک بوس اور ان کے دربار سونے چاندی کی چمک کو خیرہ کرنے والے تھے یہ گویا جاگیردارانہ نظام کی ازسرِ نو ابتدا کے نقوش تھے ایسی حالت میں کسی ایسے طبقے کا ابھرنا جو پرانی جمہوری قدروں کو یاد کرتا اور عوام پر جاگیردارانہ ظلم، دولت کی غیر مساوی تقسیم اور شان و شکوہ کے خلاف احتجاج کرتا تھا حیرت ناک بات نہیں۔

تصوف کے فکری ماخذوں کے بارے میں مبصرین میں سخت اختلاف ہے ایک نظریہ خود صوفیائے کرام کا ہے۔ جو اُسے آزاد اور مستقل بالذات نشو ونما قرار دیتے ہیں اور حدیث و قرآن میں اس کے ماخذ تلاش کرتے ہیں کسی حد تک آزاد ہے۔ نکلسن نے بھی تصوف کو دوسرے اثرات سے آزاد خالص اسلامی نظریہ قرار دیا ہے اور جس طرح ہر مذہب میں کبھی نہ کبھی ایک ایسا دور ضرور آیا ہے جب ظاہری رسم پرستی کے خلاف باطنی عقائد اور نفسِ مذہب کی طرف توجہ دلانے کی تحریک شروع ہوتی ہے اسی طرح اسلام میں بھی تصوف کی بنیاد پڑی

دوزی اور دان کریمر البتہ اسے سامی مذاہب کے خلاف آریائی ذہن کی بغاوت قرار دیتے ہیں۔ برنارڈ شا نے عیسائیت کی ترویج کے بارے میں کہا تھا۔

"جو لوگ کہتے ہیں کہ عیسائیت نے پیگنزم کو ختم کر دیا وہ غلطی پر ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ پیگنزم (کفر) نے عیسائیت قبول کر کے اسے اپنے سانچے میں ڈھال لیا۔"

یہ بات کسی حد تک وہ تمام صوفی مشائخ مانتے ہیں جنھوں نے تصوف کو غیر اسلامی عناصر سے پاک کرنے کی جد و جہد کی ہے۔ مثلاً مجدد الف ثانی، شاہ ولی اللہ اور خود ہمارے عہد کے شاعر اقبال اس میں شک نہیں کہ بنو عباس کے عہد میں ہندوستان اور ایشیا کے دوسرے تہذیب یافتہ ملکوں سے اسلام کا ربط قائم ہو چکا تھا، سید سلیمان ندوی نے اپنی مشہور تصنیف "عرب و ہند کے تعلقات" میں ان تہذیبی اور تجارتی رشتوں پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ ویدانت، اپنشد اور بدھ مت کے نظریات بصری اور بغداد تک پہنچنے لگے تھے یہ بھی محض اتفاقی امر نہیں ہے کہ صوفی تحریک کی نشو ونما میں ایسے لوگوں نے زیادہ نمایاں خدمات سرانجام دی ہیں جو ایران سے گہرا تعلق رکھتے تھے یا سامی نسل کے مقابلے میں آریائی نسل سے زیادہ قریب تھے۔ آریائی ذہن اپنے مزاج کے مطابق نظام فکر تراشنے لگا اور اسلام کے بدوی

عناصر کے مقابلے میں آریائی عناصر کی نشو و نما تیز تر ہوتی جا رہی تھی۔ براؤن نے خاص طور پر اس نظریے کی مخالفت کی ہے۔

تیسرا نظریہ اسلامی تصوف کو نو افلاطونی اور یونانی فلسفے کا اثر بتاتا ہے خود براؤن بھی اس رائے سے متفق ہے کہ نو افلاطونی فلسفہ کا مطالعہ اور ترجمے کا کام اس دور کی اسلامی سلطنتوں میں باقاعدہ جاری تھا پورفری اور دوسرے نو افلاطونی فلسفیوں کا تذکرہ بعض تحریروں میں ملتا ہے۔

فکری ماخذوں کی بحث سے قطع نظر یہ بہر حال تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ اسلامی تصوف کی ابتدا شریعت سے الگ اور مستقل بالذات نظام کی حیثیت سے نہیں ہوئی۔ ابراہیم ادھم۔ داؤد طائی۔ رابعہ بصری اور حسن بصری کے اقوال و اعمال صرف اسلام کے احکام اور قرآن و حدیث ہی کی تعلیمات کی تلقین کرتے ہیں اور سادگی، ریاضت اور ظاہر پرستی کی بجائے نفس مذہب اور روحانیت پر زور دیتے ہیں۔

آہستہ آہستہ دوسری اور تیسری صدی ہجری میں شریعت اور طریقت کے درمیان خلیج حائل ہوتی گئی، یہ بات بہت کچھ تاریخی ضرورتوں کا تقاضہ بھی کہی جا سکتی ہے۔ بنو امیہ کے آخری اور بنو عباس کے ابتدائی عہد تک حکومت ایک سیاسی اور محض دنیاوی ادارہ بن چکی تھی اور ایک ایسا دستکار طبقہ نمو پانے لگا تھا جو جاگیردارانہ تقسیم سے مطمئن نہیں تھا ان میں ملکی غیر ملکی، عرب اور غیر عرب کے سوال تھے۔ جو شعیبیہ تحریک کی شکل میں ظاہر ہوئے اور اس تحریک کے غیر عرب علمانے ہر صنف میں عرب علماء کی برابری کا دعویٰ کیا۔ اسی دور میں یونانی فلسفے کا رواج عام ہوا تھا اور مذہب کو فلسفیانہ استدلال سے

ثابت کرنے کی کوششیں ہو رہی تھیں جس کے نتیجے کے طور پر معتزلہ کا فرقہ پیدا ہوا اور آخر کار الغزالی نے فلسفہ اور مذہب کو کسی نہ کسی طرح ہم آہنگ کر دکھایا۔ پچاس جلدوں میں "اخوان الصفا" کی انسائیکلوپیڈیا مرتب ہوئی اور المامون اور برامکہ کے عہد کا علم و فضل اسلام کی تاریخ میں نظیر بن کر رہ گیا۔

صوفیوں کے فکری نظام کی ترتیب میں ذوالنورین مصری (۱۳اکرین ۸۹۵ء) جنید بغدادی (۹۱۰ء) اور شبلی امام کی حیثیت رکھتے ہیں، یہ بات شاید دلچسپی کا باعث ہوگی کہ ذوالنورین مصری کو عباسیہ حکومت کے خلاف نفرت پھیلانے کے جرم میں سر بازار کوڑے لگوائے گئے تھے۔

نکلسن کے نزدیک تصوف کے باقاعدہ نظام کی ترتیب بایزید بسطامی سے شروع ہوتی ہے اور یہ محض اتفاق نہیں ہے کہ ان کے دادا آتش پرست تھے اور جنید بغدادی کو بھی عام طور پر ایرانی النسل قرار دیا جاتا ہے۔ بایزید نے وحدت الوجود کے عقیدے کو بہت کچھ تفصیل کے ساتھ قائم کیا۔

"میں حق ہوں، میں ہی وحدت الوجود ہوں"

یا "توحید کی اعلیٰ ترین منزل انکار ذات بلکہ انکار توحید ہے"

تصوف کی طبقہ واری بنیادیں اب کسی حد تک واضح ہونے لگی تھیں۔ حکومت کے استحکام اور جاگیردارانہ نظام کے قیام نے اسلامی برادری میں بھی متمول اور نادار لوگ پیدا کر دئے تھے۔ یزید کے بعد سے حکومت موروثی بنائی جانے لگی تھی اور اسلامی تعلیمات کے جمہوری عناصر ایشیائی شہنشاہیت کے دستور کی نذر ہوتے جا رہے تھے ایسی صورت میں اس نئے اور ابھرتے ہوئے دستکار طبقے کی بے اطمینانی کے وجوہ ظاہر ہیں جو محنت کرنے کے باوجود

اپنے کو سماج سے کم تر درجے پر محسوس کرتا تھا۔

وحدت الوجود کا فلسفہ مساوات تک پہنچاتا تھا اس منزل میں پیدائش اور وراثت مال و دولت، عرب اور غیر عرب، ملکی اور غیر ملکی حتیٰ کہ مجوسی النسل اور خالص بدوی کے امتیازات بھی ختم ہو جاتے تھے یہی وجہ ہے کہ صوفیا کی صفوں میں زیادہ تر متوسط طبقے اور کبھی کبھی نچلے طبقے کے افراد کی کثرت نظر آتی ہے یا پھر غیر عرب علما کی۔ منصور حلاج یعنی بڑھئی کہلاتے ہیں اس کے علاوہ یہ بات بھی اہم ہے کہ صوفیا درباروں کی بجائے جمہور عوام سے قریب تر رہے ہیں جبکہ علما، شریعت دربار سے منسلک رہے۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ آزاد نظام فکر کی حیثیت سے اسلامی تصوف قومی عناصر (خاص طور پر ایرانی) اور دستکار طبقے کی سیاسی اور نظریاتی مساوات کی جد وجہد کی شکل، میں واضح ہوتا ہے۔

تیسری صدی ہجری میں شریعت اور طریقت کا یہ دوراہا اور بھی زیادہ واضح صورت اختیار کرتا ہے اور اس موقع پر بھی حکومت نے شریعت ہی کا ساتھ دیا۔ یہ آویزش منصور حلاج کے گرد ہوئی اور ۹۱۳ء میں انا الحق، کہنے کی پاداش میں منصور بن الحسین کو دار پر لٹکا دیا گیا عطار کے تذکرۃ الاولیا اور جامی کے نفحۃ الانس دونوں میں یہ روایت اسی طرح ملتی ہے البتہ صاحب الفہرست نے منصور کو قرامطہ کا ایجنٹ اور حلول۔ رجعت (آواگون) اور غلو وغیرہ عقائد کا ماننے والا بتایا ہے وہی منصور کی ۴۵ کتابوں کا ذکر کرتا ہے۔

امام غزالی نے اپنی مشکوٰۃ الانوار میں بھی منصور کی مدافعت کی ہے لیکن ان سب باتوں کے باوجود منصور کی تعلیمات کی اسلامی رنگ میں تاویل کرنا دشوار ہے منصور شریعت اور طریقت کے جدا ہونے کا پہلا عظیم الشان نشان ہے۔

منصور نے فارسی اور اُردو ادب کی فکر و اسلوب کو کس قدر متاثر کیا ہے اس کے بارے میں کچھ کہنا تحصیل حاصل ہے۔ اس کے پیرو تصوف کی تعلیمات کی ترویج کرتے تھے اور اکثر جگہ انھیں مولویوں اور حکومت کی مخالفت سے سابقہ پڑا۔ بہر حال اس کے بعد تصوف میں دو دھارے صاف صاف نظر آتے ہیں ایک وہ ہے جو شریعت اور اس کے شعائر کی طرف نسبتاً زیادہ جھکا ہوا ہے دوسرا وہ جو طریقت کو صاف صاف شریعت سے آگے اور اس سے کسی حد تک برتر منزل قرار دیتا ہے۔ اس سلسلے میں شیخ ابن عربی کا نام خاص طور پر قابل ذکر ہے۔

یہیں سے طریقت اور شریعت کے جھگڑے شروع ہوتے ہیں اس موقع پر نہ صرف حکومت شریعت کے ساتھ ہے بلکہ اخلاق، سماجی ترتیب اور خیر و شر کے معیار میں بھی بہت کچھ مولویوں کے فتاوی فیصلہ کن حیثیت رکھتے تھے۔ ایران اور دوسرے اسلامی ممالک میں شریعت کے ظاہری قید و بند سے نکل لینے کے لئے صوفیوں کو عبرت ناک عذابوں سے گذرنا پڑا ہے، ان کی زبانوں پر تالے لگائے گئے انھیں سر بازار کوڑے لگائے گئے، ان کو ننگی پیٹھ کے بل بازاروں میں گھسیٹا گیا، ان کی خانقاہوں کو ویران کیا گیا اور ان کو قید و بند کی صعوبتیں جھیلنے کے لئے مجبور کیا گیا۔

اس آویزش نے باہمی خلیج کو اور بھی زیادہ وسیع کر دیا۔ صوفیوں نے جان بوجھ کر مولویوں کو چڑھانے کے لئے غیر اسلامی اصطلاحیں استعمال کرنا شروع کیں مثلاً سماع۔ جو پہلے محض ایک عنصر تھا یکایک ایک خاص اہمیت پا گیا، شراب خانہ، ساقی، مطرب، بوس و کنار، عشق و عاشقی کی اصطلاحیں مشاہدۂ حق کی گفتگو میں بھی استعمال ہونے لگیں، پھر جب شاعروں نے تصوف کو اپنایا تو اس میں اپنا رنگ طبیعت رندی و سرمستی بھی شامل کیا اور کم از کم عوام پر اس کا یہی

نتیجہ مترتب ہوا کہ صوفی اور مولوی باہم دشمن ہوتے ہیں، ایک رند ہوتا ہے دوسرا محتسب ایک مست ہوتا ہے دوسرا زاہد خشک۔

ہندوستان میں صوفیا کی آمد کب سے شروع ہوئی یقین و وثوق کے ساتھ نہیں کہا جا سکتا بہر حال جنوبی ہندوستان میں عرب تاجروں کی آمد اور اس کے بعد محمد بن قاسم کے حملے نے مادی اسباب کے ساتھ ساتھ خیالات کے لین دین کا دروازہ بھی ضرور کھولا ہوگا پھر جب ترکوں نے خلافت پر غلبہ حاصل کر لیا اور ایران میں سامانیہ، قاف کے صوبوں میں آریائی، مصر میں فاطمی اور افغانستان میں امیر سبکتگین اور اس کے بعد محمود غزنوی نے اپنا اقتدار قائم کر لیا تو خلافت کی سیاسی اور نظریاتی مرکزیت ختم ہو گئی، اس سلسلے میں ہندوستان میں سب سے عظیم شخصیت شیخ علی بن عثمان ہجویری کی ہے۔ جو آخر عمر میں غزنی سے لاہور آ گئے تھے انھیں کے مزار پر خواجہ معین الدین چشتی اور فرید الدین گنج شکر نے چلے کھینچے اور نظام الدین اولیا نے انھیں سے روحانی استفادہ حاصل کیا۔ ان کی عہد آفریں تصنیف کشف المحجوب نے متصوفانہ فکر کو کافی عرصے تک متاثر کیا ہے۔

ابتدائی عہد میں یہ صوفیاء عام طور پر تبلیغ کا کام انجام دیتے تھے لیکن ان کا اسلام محض اقرار باللسان کا اسلام نہ تھا، ان کا طریقۂ ترسیل صرف وعظ و مناظرہ نہ تھا بلکہ خدمت خلق اور لوگوں سے محبت کا رابطہ قائم کرنا تھا۔ پھر بھی اس دور کے بزرگوں نے نماز روزہ اور دوسرے ظاہری شعائر پر کافی زور دیا ہے۔ اس سلسلے میں ایک اور بات قابل ذکر ہے اس دور کے ہندوستان میں بدھ اور ہندو مذہب کی ایک گڈمڈ شکل برج بانی سادھوؤں نے اپنا لی تھی۔ سارے شمالی ہندوستان میں ان جوگیوں کے مٹھ اور مرکز تھے خاص طور پر

باباگورکھ ناتھ کا ٹیلہ پنجاب میں مرجع خلائق بنا ہوا تھا یہ لوگ مذہب کی ظاہری رسوم عبادات کی مخالفت کرتے تھے اور باطنی جذبہ اور عشق ہی کو نروان تک پہنچنے کا ذریعہ قرار دیتے تھے وحدت الوجود میں ضم ہونے کی لذت اپنشدوں نے لذت وصال سے مشابہ بتا کر عام لوگوں کے ذہن میں ایک تصور قائم کرنے کی کوشش کی تھی برج یانی سدھوں نے لذت وصل کو بھی عبادت میں داخل کر لیا اور عشق مجازی کو عشق حقیقی کا زینہ قرار دے کر امرد پرستی اور عیاشی کو عبادت کی شکل دے دی۔ اس طرح وجدان کی مستی کو شراب کے نشے سے تعبیر کرکے نشے کو بھی روحانیت کے اجزا میں شامل کر لیا۔ غرض اعصاب میں غیر معمولی تشنج اور جذبات میں تلاطم پیدا کرنے کی ساری صورتیں ان کے نزدیک مستحسن قرار پائیں۔

اس کے ساتھ ہی اپنی شکل کو بگاڑنا، کانوں کی لویں پھاڑنا، ناک اور کان میں بڑے بڑے سوراخ کرنا ان کی ریاضت کا ایک جزو قرار پایا۔ پنڈت رام چند شکل نے ہندی ادب کی تاریخ میں اس طبقے کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے۔

> نروان کے تین ضروری عناصر قرار دیے ہیں، شونیہ، وگیان اور مہا سکھ اپنشدوں میں تو برہما سے لذتِ وصال کا اندازہ کرانے کے لیے اس کیفیت کو (جسمانی) وصل سے سوگنا لذت بخش بتایا گیا ہے مگر برج یانی سادھوؤں نے نروان کے سکھ کا روپ ہی جسمانی اتصال واختلاط کو قرار دیا۔ دیوی دیوتاؤں کی مورتیاں انہی آسنوں میں بنائی گئیں۔ اونچی نیچی کسی ذاتوں کی عورتوں سے وابستگی سدھوں کی ریاضت کے لیے ضروری قرار پائی اور ان کے گروہ میں شامل ہونے کے لیے کسی نہ کسی عورت سے وابستگی یا سیوا حاصل ہونا لازمی ٹھہرا اور اس عورت کو شکتی، یوگنی اور مہا مدرا کہا جاتا تھا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ جس وقت مسلمان

ہندوستان میں آئے (یہاں خاص طور پر بختیار خلجی کے حملہ بہار کی طرف اشارہ ہے جس میں اس نے بہت سے مٹھوں کو مسمار کر دیا تھا) اس وقت ملک کے پورے علاقے میں بہار، بنگال اور اڑیسہ میں دھرم کے نام پر بہت گندگی پھیلی ہوئی تھی“

ہندی ساہتیہ کا اتہاس صفحہ ۱۱

ان سدھوں سے صوفیائے کرام کا سابقہ پڑا ہے اس کا ثبوت کئی تذکروں سے ملتا ہے، گورکھ ناتھ سے خود خواجہ معین الدین سے کئی مناظرے ہوئے ہیں ظاہر ہے کہ اس قسم کی گندگیوں سے صوفی مشائخ کا دامن پاک رہا ہے لیکن وحدت الوجود کے فلسفے کے علاوہ اور بھی بہت سی باتیں فکری طور پر مشترک ملتی ہیں۔ خدا کی ذات میں مکمل ادغام عشق مجازی کو عشق حقیقی کا زینہ قرار دینا، شراب کو شراب معرفت اور نشے کو عرفان کا مظہر بتانا سماع اور وابستگی جمال میں خدا کے جلوے دیکھنا اس اشتراک کی چند مثالیں ہیں۔ یہ کہنا البتہ دشوار ہے کہ آیا ان دونوں نے ایک دوسرے کے اثرات قبول کئے ہیں یا آزادانہ طور پر ان نظریات کو اختیار کیا ہے۔

یہاں صوفیوں کے مختلف گروہ اور ان کے نظریاتی اختلافات پر تفصیل سے بحث کرنے کا موقع نہیں ہے، عبداللہ بن حارث کا محاسبیہ، ابو حمان قصار کا قصاریہ، بایزید بسطامی کا طیفوریہ، ابوالحسن نوری کا نوریہ سستریہ کا سبیلیہ، حکیم ترمذی کا حکیمیہ۔ ابو سعید کا خزاریہ، ابو عبداللہ خفیف کا خفیفیہ۔ ابوالعباس سیاری کا سیاریہ فرقہ عام طور پر مقبول مانے جاتے ہیں ان کے علاوہ مصر، ترکی، ایران اور ہندوستان میں صوفیوں کے ان گنت سلسلے فروعی اختلافات کے ساتھ قائم ہیں۔ مولویہ نقشبندیہ، قادریہ، چشتیہ، نظامیہ ان میں سے صرف چند اہم نام ہیں

کشف المحجوب اور حلمان دمشقی کے حلولیہ فرقہ کو (جو ایک طرح سے آواگون کا قائل ہے) اور فارس میں یمینی بغدادی کے سلسلے کو مردود صوفی سلسلوں میں شمار کیا گیا ہے۔ ان گروہوں میں اسلام کے شرعی مفہوم سے لے کر آریائی پیگنزم تک مختلف رجحانات ملتے ہیں۔

اگر ان مختلف عقائد و نظریات میں فکری وحدت کے نقوش تلاش کیے جائیں اور ان تعلیمات کا پتہ لگایا جائے جن کا اثر عوام الناس نے قبول کیا تو وحدت الوجود کا فلسفہ عشق حقیقی اور مجازی کا تصور، غم پرستی اور نفس کشی، سماع اور رقص اور باطنیت چند بنیادی ابواب قائم ہوتے ہیں اور ان سے پیدا شدہ انسان دوستی کا نظریہ تصوف کا لازمی آہنگ قرار پاتا ہے۔

سب سے پہلے باطنیت کے فلسفے کو لیجئے۔ کتاب اللمع میں جو تصوف کی سب سے پہلی اہم تصنیف ہے صاف طور پر یہ الفاظ ملتے ہیں۔

"دنیا میں ہر موجود کا ایک پہلو ظاہری ہے اور ایک باطنی چنانچہ قرآن کا بھی ایک ظاہر ہے اور ایک باطن، حدیث کا بھی ایک ظاہر ہے ایک باطن۔ کتاب اللہ و سنت رسول کے اسی باطنی پہلو کا نام طریقت ہے۔ طریقت کتاب اللہ اور سنت رسول سے الگ کوئی شے نہیں بلکہ انھیں کے مغز و باطن کا نام ہے"۔ (کتاب اللمع صفحہ ۲۴-۲۵)

ظاہر ہے کہ اسلامی شریعت اور طریقت کو ہم آہنگ کرنے کی یہ واضح کوشش ہے لیکن جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے آہستہ آہستہ ان کا باہمی تضاد ابھرا، ساتویں صدی ہجری میں مشہور صوفی شاعر شیخ فریدالدین عطار کی منطق الطیر میں ایسی کئی حکایات ملتی ہیں جو سکہ بند تصور مذہب کی مخالف معلوم ہوتی ہیں۔ حضرت اقدس سے ایک ایسے مقبول بندے کے ذکر و عبادت پر صدائے لبیک پر صدائے لبیک چلی آرہی ہے جو بت کے آگے پرستش کر رہا ہے۔ جب جبریل استفسار کرتے ہیں تو جواب ملتا ہے۔

حق تعالیٰ گفت ہست او ول سیاہ — زاں نمی دانم غلط کردست راہ

از نیاز ش خوش ہمی آید مرا — زیں نشاں وادن ہمی باید مرا

گرز عجلت رہ غلط کردہ سقط — من کہ می دانم نہ کردم رہ غلط (صفحہ ۹۰)

اسی طرح ملا عبدالرحمٰن جامیؔ "لوائح" میں فلسفیانہ توجیہہ قائم کرتے ہیں۔

"یہ امر وجودی بجائے خود خیر محض ہے جس عمل میں شر و ذم کا پہلو نکلتا ہے وہ کسی فعل وجودی کا بجائے خود نتیجہ نہیں بلکہ اس اعتبار سے ہے کہ ایک فلاں امر وجودی نے دوسرے امر وجودی کو معدوم کردیا" (لائحہ سی ام)

ظاہر ہے کہ یہ نیکی و بدی کا نیا فلسفیانہ معیار قائم کرنے کی کوشش ہے گو اس کا جواز بھی قرآن مجید ہی سے ثابت کیا گیا ہے۔

تصوف کا فکری کارنامہ یہی ہے کہ اس نے جاگیر دارانہ نظام کی بنیادی قدروں سے جن میں سکہ بند مذہب اور شریعت بھی کسی حد تک شامل تھے الگ ہٹ کر جذبہ و فکر کے نئے راستے ڈھونڈنے کی کوشش کی صوفی اس نظام سے غیر مطمئن تھے یہ بات ان کی غم پرستی کے علاوہ ریاست اور شریعت سے ان کی تعلیمات سے بھی ظاہر ہوتی ہے خواجہ معین الدین چشتی اور پرتھوی راج کی چشمک کی روایت مشہور ہے نظام الدین اولیاء کا دہلی دربار سے اختلاف اور "ہنوز دلی دور است" کا لطیفہ دہرانے کی ضرورت نہیں حتیٰ کہ میرزا مظہر جانِ جاناں اور خواجہ میر درد کے تعلقات بھی دربار سے خوشگوار نہیں رہے جس کے متعدد نظائر مولانا محمد حسین آزاد نے آب حیات میں نقل کئے ہیں۔

اس کے برخلاف صوفیوں کی خانقاہیں عوام کا مرجع بنی رہیں حتیٰ کہ منصور سے لے کر سرمد تک صوفیوں کو سلطنت کے باغیوں کا مددگار کہا جاتا رہا۔ دارا شکوہ اور

اور سرمد کی روایات ہنوز تازہ ہیں۔ اس سے یہ سمجھنا غلط ہے کہ صوفی سیاسی طور پر انقلابی شعور رکھتے تھے یا طبقہ وارانہ جدوجہد کی واضح صف بندی میں شامل ہو چکے تھے۔

مراد صرف یہ ہے کہ اس دور کے اقدار، اخلاق اور نظام سیاست سے صوفی کافی برگشتہ خاطر تھے اور اس سے الگ ہٹ کر کوئی راستہ تلاش کرنے کے حق میں تھے۔ وہ مائل بہ زوال قدروں کو رد کرنا چاہتے تھے اور ان کا حل بھی کافی حد تک منفی ہی تھا۔ بہرحال صوفی کی نظروں میں دنیا جاگیردارانہ نظام کے شکنجوں میں کسے ہوئے بے بس جسم کی طرح تھی۔

جاگیردارانہ قدروں اور نظام اخلاق کا ذکر آگیا ہے تو مناسب ہوگا کہ صوفیوں کی نظریاتی بناوٹ کا ایک خاکہ پیش کیا جائے نظام اخلاق کو ڈھالنے میں، صدیوں تک اخلاق جلالی، اخلاق ناصری اور گلستان سعدی کا ہاتھ رہا ہے چونکہ ان کی تعلیمات بڑی حد تک جاگیردارانہ قدروں کی پروردہ تھیں اس لئے یہ اس نظام کے ساتھ ساتھ کافی عرصے تک چلتی رہیں۔ یہ بتانا ضروری ہے کہ خود سعدی بڑی حد تک تصوف کے قائل تھے لیکن ان کا تصوف عام اسلامی اصولوں کا پابند تھا۔

بہرحال اس دور کے نظام اخلاق کی ساری بنیادیں جاگیردارانہ ہیں۔ خاندان اس نظام کا ابتدائی جزو ہے اور جس طرح دنیا کا انتظام خدائے تعالیٰ، ملک کا انتظام ظل اللہ (بادشاہ) صوبے کا انتظام پاشا یا گورنر کرتا ہے اسی طرح خاندان کا انتظام اسکے بزرگ کو کرنا چاہیئے اور خاندان کی وحدت کی اقتصادی فلاح و بہبود کی نگہداشت کرنی چاہیئے اقتصادی فلاح و بہبود کی ترکیب آج شاید بہت محدود معنوں میں سمجھی جائے گی چونکہ اس دور میں تعلیم کی طرح مخصوص خاندانوں اور طبقوں میں بٹے ہوئے تھے اور وراثت کے اعتبار

سے پیشے اور اعزاز بھی تقسیم ہوتے تھے اس لئے خاندان کے سرغنے کی نوعیت کافی اہم قرار پائی۔ خاندان کے لڑکوں اور لڑکیوں کی شادی کے ساتھ ہی جہیز اور انتقال جائداد اور وراثت وغیرہ کے سوال وابستہ تھے، اس لیئے خاندان کی اقتصادی خوش حالی کے پیش نظر یہ رشتے بھی خاندان کے بزرگ ہی کے زیر اقتدار قرار پائے۔

حیاتیاتی نقطۂ نظر سے تو یہ کام خود لڑکے اور لڑکی کا تھا کہ وہ مناسب سماجی رفاقت اور جنسی آسودگی کے مقاصد کی تکمیل کے لئے رضاکارانہ طریقے سے اپنا رفیق حیات تلاش کرتے مگر چونکہ شادی ایک اقتصادی ادارہ بھی بن چکی تھی۔ اس لئے خاندان کے سرگروہ کے لئے یہ ضروری ٹھہرا کہ وہ نجیب اور متمول خاندان دیکھ کر اپنے خاندان والوں کی شادی کرے اور اگر اس کے انتخاب سے وہ آسودہ نہ ہوں تو سماجی رفاقت کے لئے امرد اور جنسی آسودگی کے لئے طوائف اور گھریلو کنیزوں کے ادارے قائم کر دئے گئے تھے جن سے پیدا شدہ اولاد وراثت کی حقدار نہیں تھی اور اس طرح یہ انتظام خاندان کے اقتصادی مستقبل میں خلل نہیں ڈالتا تھا۔

اس طرح روزگار کا تعین وراثت کے اختیار میں تھا اور انسان کی سماجی اور جذباتی زندگی جاگیردارانہ استبداد کی نذر ہو چکی تھی صوفیوں نے روزگار اور ازدواج کے اس جبری شکنجے سے بغاوت کی اور پرانے نظام اقدار میں ایک بے جان مہرے کی طرح پڑے رہنے سے انکار کیا۔ اسی طرح رندی و سرمستی کا تصور پیدا ہوا۔ حافظ کا یہ شعر محض جمہوریت کا پیدا کردہ نہیں

صلاحِ کار کجا و من خراب کجا　　ببیں تفاوتِ رہ از کجاست تا بکجا

بلکہ ایک اہم جذباتی تجربے کا مظہر ہے۔

روزگار کے جبری انتخاب کا جواب ترکِ دنیا کی شکل میں ظاہر ہوا اور جذباتی پابندی کا ردعمل عشق ورسوائی کے اعلان کی صورت ہیں۔

عشق وہوس میں امتیاز کرنے کے باوجود صوفیا نے کبھی بھی عشقِ مجازی کو بالکل رد نہیں کیا ہے۔ ان کا قول تھا کہ عشقِ مجازی دل میں وہ اضطراب، لگن، سوز وگداز اور صفائی پیدا کرتا ہے جو عرفانِ یزدانی کے لئے ضروری ہے، بندوں سے جذباتی وابستگی نورِ معرفت بخشتی ہے، نظام الدین اولیا، اور خسرو کی وابستگی کی لاتعداد روائتیں مشہور ہیں شیخ علی بن عثمان ہجویری (داتا گنج بخش) جن کی تصنیف کشف المحجوب آج بھی تصوف کے اہم ترین صحیفہ بنی ہوئی ہے اعتراف کرتے ہیں۔

"مجھ علی بن عثمان جلابی کو اللہ نے گیارہ سال تک تزویج کی مصیبت سے محفوظ رکھا اس کے بعد تقدیرِ الٰہی یہ ہوئی کہ میں آزمائش میں پڑوں چنانچہ بغیر شکل دیکھے محض دوسروں سے اوصاف سن کر میرا ظاہر و باطن اس میں گرفتار رہا۔ یہاں تک کہ قریب تھا کہ میرا دین تباہ ہو جائے کہ حق تعالیٰ نے کمال لطف و کرم سے میری دستگیری کی۔" (کشف المحجوب صفحہ ۲۸۰)

بحوالہ تصوف اور اسلام مصنفہ مولانا عبدالماجد)

اسی طرح میرزا جان جاناں اور عبدالحئی تاباں کی قلبی وابستگی افسانہ بنی ہوئی ہے۔ مقاماتِ مظہری میں میرزا مظہر جان جاناں کے صاحبزادے اپنے والد کی زبانی بیان کرتے ہیں۔

"می فرمودند کہ جاذبہ محبت من آن قدر رسا بود کہ عوارض جسمانی شاہداں بر طبیعت من ظاہر می شود، یک بار جوانے کہ منظورِ نظر بود تپ کرد مرا نیز تپ عارض شد۔ وے دوا خورد و داخرد و وا در من پدید آمد" (صفحہ ۱۶)

بحوالہ آبِ حیات کا تنقیدی مطالعہ مصنفہ سید مسعود حسن رضوی)

انھی میرزا جان جاناں کے والد محترم میرزا جان لڑکے کو وصیت کرتے ہیں۔

"ہر کہ دلش عشق بریشتہ نمی شود، وخاشاک طبیعت او سوختہ و پاک نمی گردد زمین طبیعت او صلاحیت تخم محبت الٰہی ندارد۔ زیرا کہ عشق مجازی زینۂ عشق حقیقی است، پس ما دامے کہ رشتۂ عشق مجازی طوق گلو کردند (خود را) در کوچہ بازار رسوا وخوار نہ سازید روح فقیر از شما راضی نخواہد شد۔"

(معمولات مظہری صفحہ ۱۱، بحوالہ ایضاً)

قلبی وابستگی صوفیا کے فلسفۂ حیات میں خاص اہمیت رکھتی ہے۔ انھوں نے اسے عشق قرار دیا اور ہوس سے ممتاز اور الگ جذبہ بتایا، ہوس جسمانی اور مادی ضروریات کے حصول کو پیش نظر رکھتی ہے لیکن عشق محبوب سے اس درجہ لگاؤ قائم کر لیتا ہے کہ اپنی ساری خواہشات، حتی کہ اپنی شخصیت کو بھی محبوب کی مرضی کے تابع کر دیتا ہے۔ یہ گویا تہذیب نفس کی پہلی منزل اور غم اس کا حاصل ہے جو غم کا جس درجہ خوگر ہوتا ہے اور ذاتی آرزو پرستی اور نفس کشی پر جتنا قادر ہوتا ہے اتنا ہی اسے عرفان وادراک کی منزلوں سے آگہی ملتی ہے غم کا یہ تصور محض مجہول اور منفی نہیں کہیں کہیں اثباتی شکل بھی اختیار کر لیتا ہے اور اس کے سلسلے غم کائنات سے جا ملتے ہیں، غم گویا آرزوؤں کا حاصل ہے کیونکہ تہذیب نفس کا لازمی نتیجہ ذاتی مسرت اور انفرادی خواہشات کو کچل ڈالنا ہے لہذا اس سے پیدا شدہ غم خود نفس اور آرزومندی کا ماحصل ٹھہرا، یہ زندگی سوائے آرزو کے اور کیا ہے؛ لہذا غم حاصل حیات قرار پاتا ہے۔

اس غم حیات میں ہم سب برابر کے شریک ہیں نہیں سے انسانی برادری کا مفہوم اور انسان دوستی کا تصور پیدا ہوتا ہے یہی وجہ ہے کہ دکھ درد، رقت، وگریہ، درد والم

صوفیا ر کے بہترین مشاغل رہے ہیں، ان کی خانقاہیں ہمیشہ مرجع خلائق رہی ہیں اور انھوں نے بادشاہ وقت کی دریوزہ گری کرنے سے بہت کچھ احتراز کیا ہے یہاں سے لوگ اپنی مرادیں حاصل کرنے، خیرات لینے، حتیٰ کہ بیماری سے شفا پانے کے لئے رجوع کیا کرتے تھے۔

یہاں تصوف کے نظریاتی شعور پر بحث کرنے کا موقع نہیں ہے ورنہ اس کی انسانیت دوستی اور وحدت الوجود کے عقائد کی فلسفیانہ بنیادوں کا جائزہ لیا جاتا۔ ان کے طریق کار کے بارے میں اتنی بات ہر شخص جانتا ہے وعظ و جبر کے بجائے محبت اور تلقین ان کی تبلیغ کے ذرائع تھے، مذہب کے مدعیوں کی طرح صوفیوں نے انسانوں کو ایک مذہب اور دوسرے مذہب کی صفوں میں تقسیم نہیں کیا بلکہ اکثر انھیں ایک وحدت تسلیم کیا ہے۔ ظاہری رسوم کے فرق کو نظر انداز کیا ہے اور جتھہ بندی کے بجائے ہمہ گیر انسان دوستی کی نظیریں قائم کی ہیں یہی وجہ ہے کہ آج بھی نظام الدین اولیا اور خواجہ معین الدین چشتی کی درگاہیں تمام مذاہب کے ماننے والوں میں مقبول ہیں۔

صوفیوں کے نزدیک ساری دنیا حسن کامل یا ذات مطلق کی پرچھائیں کے سوا اور کچھ نہیں۔ اس کے تمام تر اجزا کم و بیش ان کو عزیز ہیں۔ دنیا محبوب حقیقی کا پرتو ہے، اور انسان کا اعلیٰ ترین آدرش یہی ہو سکتا ہے کہ وہ اس نور کا عرفان حاصل کرے۔ اس لئے صوفیا، مذہبی رسوم کی پابندی سے زیادہ تزکیۂ نفس اور عرفان ذات کی تبلیغ کرتے ہیں ان کے نزدیک، یہ عرفان صرف باطنی کشف، وجدان کے ذریعہ حاصل ہو سکتے تھے اور اس کے ذریعہ پیر و مرشد کی رہنمائی، عشق مجازی سے دل میں گداز پیدا ہونا اور معرفت کی مختلف منزلیں طے کرنا ضروری تھا۔

اس پس منظر میں غور کیجیے تو اردو شاعری کا نگری ذخیرہ تصوف کی روشنی میں

واضح ہوتا دکھائی دیتا ہے، خرد کا مذاق اڑانا جذب وجنون اور رسوائی سے محبت کرنا اور اس کی دوسری باتوں کا سبب سمجھ میں آنے لگتا ہے۔ بقول حاتم:

اے خرد والو مبارک ہو تمھیں فرزانگی

ہم ہوں اور وحشت ہو اور صحرا ہو اور دیوانگی

اسی طرح عشق کے ساتھ غم کا لازمی عنصر ملا اور ناصح کا مذاق اڑانا، کفر سے تعلق اسلام سے بیزاری، انسان دوستی کا لہجہ، شراب و مستی کے تذکرے اسی فکری پس منظر کا جز و معلوم ہونے لگتے ہیں، اور جاگیر دارانہ دور کی سکہ بند قدروں کے خلاف بغاوت کا مظہر معلوم ہوتے ہیں، یہ ضرور ہے کہ ان کے سامنے نئی قدروں کے خاکے واضح نہیں تھے، یہ بھی صحیح ہے کہ بعد میں تصوف اور شاعری میں یہ قدریں محض روایتی اصطلاحیں بن کر انحطاط کا شکار ہو گئیں مگر اپنی ابتدائی شکل میں یہ صحت مند قدروں کی تلاش اور مذہب و ریاست کی اجارہ داری کے خلاف تحریک تھی، اس بات کو فراموش نہ کرنا چاہئے کہ ہر عہد کے تصوف میں دو واضح رجحانات ملتے رہے ہیں۔ ایک اسلامی شریعت کا تابع ہے اور دوسرا اسلامی شریعت سے سرتابی کا قائل ہے یہاں صرف دوسرے رجحان سے بحث کی گئی ہے۔

ہندوستان میں تصوف کے اثرات کا مطالعہ تفصیل طلب موضوع ہے لیکن اس کا ہلکا سا خاکہ سامنے رکھے بغیر اردو شاعری کے متصوفانہ رشتوں کو اچھی طرح سمجھنا دشوار ہوگا، مولانا عبدالحق کے رسالے "اردو کی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا کام" سے اردو ادب و زبان کی ترویج میں صوفیا کی خدمات کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ داتا گنج بخش، نظام الدین اولیا، امیر خسرو۔ خواجہ معین الدین چشتی۔ مخدوم اشرف جہانگیر اور خواجہ گیسو دراز اور

دوسرے بزرگ تبلیغ اور محبت کا عالمگیر پیغام لے کر ہندوستان کے کونے کونے میں پھیل گئے۔

اس عہد میں برج یانی سدھوں کی تحریک موجود تھی اور اپنے انحطاطی دور میں داخل ہو چکی تھی، ان سے صوفیا کے معاصر کے عام طور پر ہوتے رہتے تھے پھر فارسی ادبیات کے اثر سے صوفی تعلیمات عام ہو رہی تھیں، اس کے کچھ عرصے بعد قطبن، منجھن، کبیرا اور سید محمد جائسی کی تصانیف کا پتہ چلتا ہے اور ہندی ادبیات میں بھگتی کی تحریک شروع ہوتی ہے بھگتی تحریک کی پریم مارگی شاکھا (جس کے امام سید محمد جائسی ہیں) میں صوفی اثرات صاف طور پر جھلکتے ہیں، اودھی میں اپنی مشہور منظوم داستان "پدماوت" میں جائسی نے تمثیلی انداز میں صوفی تعلیمات کا لب لباب پیش کیا ہے پدمنی گویا عرفان یزدانی کی مظہر ہے، علاؤالدین نفس ہے، قلعہ جسم ہے اس طرح ایک سچے صوفی کے انداز میں جائسی تزکیۂ نفس اور عرفان ذات کی تلقین کرتے ہیں۔ کبیر کا انداز ذرا مختلف ہے لیکن ان کی فکر میں بھی تصوف کے واضح اثرات تلاش کئے جا سکتے ہیں۔

اکبر کے عہد میں سلیم چشتی اور دوسرے صوفیا کا تذکرہ ملتا ہے، یہ بالکل غیر مناسب نہ ہوگا اگر اکبر کے نورتنوں میں صوفی اثرات کی تلاش کی جائے۔ ابوالفضل، فیضی، شاہ مبارک اور دربار اکبری کے دوسرے اکابرین نے صوفیوں کی طرح مذہب کے رسمی اور ظاہری شعائر کو رد کر کے اصل روحانیت تک پہنچنے کا درس دیا اور ان کی فکر کا صوفیا سے متاثر ہونا حیرت کی بات نہیں۔

جہانگیر کے عہد میں وہ خط امتیاز جو صوفی اور مولوی کے درمیان بڑھتا جا رہا تھا ایک واضح شکل اختیار کرنے لگا مجدد الف ثانی نے تصوف کو غیر اسلامی عناصر، ویدانت

آتش پرستی اور دوسرے غیر مسلم اثرات سے پاک کرنے کی آواز بلند کی، مجدد کی تطہیر کی کوشش سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ اس وقت ہندوستان میں صوفیا کا ادارہ اسلام کے مذہبی ادارے سے بہت کچھ منفرد اور متصادم ہو گیا تھا۔

دکن میں ملا وجہی کی "سب رس" اور دوسری صوفی تمثیلوں کا نام بھی قابل ذکر ہے جنھوں نے کسی حد تک جائسی کے تمثیلی پیرایے کو تصوف کے فلسفے کی ترویج کے لئے اختیار کیا۔

اورنگ زیب کے عہد میں شریعت اور طریقت کی جنگ بہت واضح ہو کر سامنے آگئی تھی۔ داراشکوہ نے تصوف اور ویدانت میں اقدار مشترک کی تلاش کی کوشش کی تھی اور اس لحاظ سے سفینۃ الاولیا اور مجمع البحرین انقلابی صحیفے کہے جا سکتے ہیں کیونکہ وہ مذاہب کے ظاہری تفرقوں اور شعائر و رسوم کے اختلافات سے بلند ہو کر فکری اور روحانی ہم آہنگی تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں

اورنگ زیب کے عہد میں سرمد کی شہادت شریعت اور طریقت کی آویزش کا نمائندہ درشہ ہے، سرمد پر بہت کچھ اس قسم کے الزامات عائد کیے گئے جن کا تذکرہ منصور حلاج کے سلسلے میں آچکا ہے انھیں بھی غیر اسلامی تعلیمات کی ترویج، سیاسی منافرت اور باغیانہ خیالات کی اشاعت اور شرک و کفر کے کلمات کی پاداش میں دار پر کھینچا گیا۔

مغلیہ سلطنت کے انحطاطی دور میں شریعت اور طریقت کی یہ آویزش شاہ ولی اللہ اور شاہ عبدالعزیز کی تصانیف میں اور زیادہ واضح ہو جاتی ہے، اسی دور میں ولی کا دیوان دہلی آتا ہے اور اگر خود ولی کے دہلی آنے اور سعد اللہ گلشن سے، جو صوفی بزرگ تھے ملنے کی روایت صحیح ہے تو ان کی یہ نصیحت بہت اہم ہے کہ وہ تمام مضامین جو فارسی میں بیکار پڑے ہوئے ہیں انھیں ریختہ کی شاعری میں منتقل ہونا چاہیئے۔

انحطاطی دور کی دہلی قوالیوں، عرسوں اور صوفیوں کی مجالس رنگین کا شہر تھا، سرمد شہید چراغ دہلوی، خواجہ سمار الدین اور دوسرے بزرگوں کے مزار مرجع عوام بنے ہوئے تھے اسکے علاوہ میرزا مظہر جانِ جاناں اور خواجہ میر درد کی صحبتیں بڑی بابرکت اور احترام کی مستحق سمجھی جاتی تھیں صوفی ہونا فیشن میں داخل ہوگیا تھا اور تصوف کے اوراد و تعلیمات سے واقفیت تہذیب اور علم کی نشانی سمجھی جاتی تھی۔

صوفیوں کی یہ خانقاہیں کس طرح تہذیبی زندگی کا مرکز بن گئی تھیں اس کا اندازہ آبِ حیات کے اس لطیفے سے لگایا جا سکتا ہے۔ جو خواجہ میر درد کے سلسلے میں مولانا محمد حسین آزاد نے نقل کیا ہے:۔

"موسیقی میں اچھی دستگاہ تھی بڑے بڑے باکمال گویّے اپنی چیزیں بنظرِ اصلاح لا کر سنایا کرتے تھے ..... معمول تھا کہ ہر مہینے کی دوسری اور چوبیسویں تاریخ کو شہر کے بڑے بڑے کلاونت، ڈوم، گویّے اور صاحب کمال اہل ذوق جمع ہوتے تھے اور معرفت کی چیزیں بجاتے تھے، یہ دن ان کے کسی بزرگ کی وفات کے ہیں ...

مولوی شاہ عبدالعزیز کا گھرانا اور یہ خاندان ایک محلے میں رہتے تھے۔ ان کے والد مرحوم کے زمانے میں شاہ صاحب عالم طفولیت میں تھے، ایک دن اس جلسے میں چلے گئے اور خواجہ صاحب کے پاس جا بیٹھے، ان کی مرید بہت سی کنچنیاں بھی تھیں اور چونکہ اس وقت رخصت ہوا چاہتی تھیں باوجودیکہ مولوی صاحب بچہ تھے مگر ان کا تبسم اور طرزِ نظر دیکھ کر خواجہ صاحب اعتراض کو پا گئے اور کہا کہ فقیر کے نزدیک تو یہ سب ماں بہنیں ہیں۔"

مولوی صاحب نے کہا کہ ماں بہنوں کو عوام الناس میں لے کر بیٹھنا کیا منا سب ہے۔"

(آبِ حیات صفحہ ۱۰۷)

اس واقعہ سے شریعت اور طریقت کے باہمی تعلقات ہی پر روشنی نہیں پڑتی بلکہ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ کس طرح صوفیوں کی یہ خانقاہیں جملہ فنون کا مرکز بنی ہوئی تھیں یہی قوال شاعروں کے کلام کو ایک جگہ سے دوسری جگہ لے جاتے تھے اور انھیں کی دادِ سخن سے شعرا کو شہرت اور کمال کی سندیں ملتی تھیں چنانچہ ولی اور میر کا کلام ایک شہر سے دوسرے شہر تک سوغات کے طور پر جاتا تھا۔

اس مختصر سے خاکے سے اتنا اندازہ ضرور ہو سکتا ہے کہ تصوف نے اُردو شاعری کا ذہنی پس منظر بنانے میں کافی اہم حصہ لیا ہے اور تصوف کی اصطلاحیں، اس کی قدریں اور تصورات بڑی تیزی سے اُردو شاعری میں منتقل ہونے لگے حتیٰ کہ وہ لوگ بھی جو صوفی نہیں تھے تصوف کو برائے شعر گفتن خوب است کہہ کر اختیار کرنے لگے۔ اس طرح کلاسیکی ادب کے مطالعہ اور اس کے سماجی رُخ کو سمجھنے کے لئے ضروری ہے کہ اس انقلابی فریضے کو بھی سامنے رکھا جائے جو سماج کو سکہ بندی سے بچانے میں تصوف اور اس کی اصطلاحوں نے ادا کیا ہے۔

تصوف کے مطالعے اور اُردو ادب پر اس کے اثرات کے بارے میں صحیح نقطۂ نظر کیا ہو سکتا ہے؟ کیا تصوف کو محض نفی خودی، اوہام پرستی اور انحطاط پذیری کا فلسفہ کہہ کر دکھا مناسب ہوگا؟ اس میں شک نہیں کہ تصوف اپنی ابتدائی شکل میں اسلامی شریعت سے الگ کوئی حیثیت نہیں رکھتا لیکن جب اس نے ایک منفرد اور امتیازی نظام کی شکل اختیار کی اور اس وقت اس کی اصل روح احتجاجی تھی خود انکاری اور مجہولیت نہیں۔ وہ شریعت اور ریاست کے جبر کے خلاف آواز اٹھاتا ہے، جبر اور جاگیردارانہ قدروں کے شکنجے کو توڑنے کے لئے وہ رندی اور بیباک شوخی "غلطیدن" کا سبق دیتا ہے اور ایک حوصلہ بخش اور

انقلابی عمل بن کر سامنے آتا ہے۔

اُردو شاعری پر اس کے اثرات سے بحث کرتے ہوئے عوام پر تصوف کے اثرات پر زیادہ توجہ کرنے کی ضرورت ہے، عوام نے تصوف کو شریعت سے الگ نظام مانا ہے جہاں مولوی سے گھبرائے ہیں وہاں وہ صوفی کے ساتھ دل کا درد بانٹنے کے لئے پہنچے ہیں وحدت الوجود کی تعلیمات نے رواداری اور ہمہ گیر نقطۂ نظر کو رواج دیا اور عرفانِ عشق کے تصور نے مجازی اور حقیقی عشق اور انسان دوستی کو ہماری فکر کا محور بنا دیا۔

اس کا انکار نہیں کیا جا سکتا کہ صوفیوں کا ادارہ اپنے انحطاطی دور میں مختلف قسم کی خرابیوں کی آماجگاہ بن کر رہ گیا۔ تصوف بھی بہت کچھ ظاہر پرستی میں گرفتار ہو چکا تھا مزار پرستی، سماع پرستی، تعویذ گنڈے، نذر و نیاز اور توہمات نے تصوف کی باطنیت روحانی آہنگ اور تزکیۂ نفس کی تعلیمات کو نچلی سطح پر لا ڈالا اور یہ ایک مریضانہ منفی اور مجہولیت پسند تحریک بن کر رہ گئی۔

لیکن ان تمام کمزوریوں کے باوجود تصوف کی حیات آفریں روایات کو فراموش نہ کرنا چاہئے، جو تحریک مادی آسودگی کو ٹھکرا کر نفس کشی اور ریاضت کی تعلیم دے، درباروں کے تعیش کے برخلاف عوام کے دکھ درد سے رشتے جوڑے، عیش و نشاط کی جگہ خراب رہنے اور قربانی کرنے کا حوصلہ بخشے وہ محض انحطاطی نہیں ہو سکتی۔

جس تصوف نے ہماری شاعری کی تشکیل کی ہے اس کی روح سماجی احتجاج ہے جس وقت تک اس سماجی احتجاج کے آہنگ کی پردہ دری نہ کی جائے گی اس وقت تک ہماری غزل کی اصطلاحات اور ہمارے کلاسیکی ادب کی صحیح نظریاتی سمت معین کرنے میں خاطر خواہ کامیابی نہ ہو سکے گی۔

سنہ ۱۹۵۴ء

روایت اور انفرادیت

ادیب اور اس کے قاری کے درمیان کیا شے مشترک ہے؟ سب سے پہلے وہ الفاظ جو کسی قدر ملتی جلتی شکلیں اور تقریباً یکساں قسم کے تاثرات پیدا کرتے ہیں۔ پھر ادبی پسند اور ناپسندیدگی کا ایک ایسا معیار ہے جسے کم وبیش دونوں تسلیم کرتے ہیں، تیسرے وہ لمحہ جسے حال کہتے ہیں اور جو ایک طرف ادیب پر اور دوسری طرف اس کے پڑھنے والوں پر اپنے اثرات چھوڑ رہا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اس لمحہ کے تاثرات میں بھی دونوں کے درمیان ایک قدر مشترک ہے اور وہ عصری مسائل اور حالات سے ایک خاص طریقے پر اثر قبول کرنے کا اسلوب معین کرتی ہے۔

انسان کی کوئی نسل خالی الذہن اور سادہ دماغ پیدا نہیں ہوئی، اس کو پیدائش ہی سے روایات کا ایک ذخیرہ ملتا ہے جس نے اسے بہت کچھ عادتیں بخشی ہیں، کچھ تجربے دئے ہیں، کچھ ردِعمل کے اسلوب اور کچھ اشارے اور آوازیں دی ہیں، سیدھی سادی شکل میں یہی مشترک ورثہ ہماری امانت ہے جس کے بغیر نہ ہم ایک دوسرے کے جذبات کو سمجھ سکتے ہیں اور نہ اپنے جذبات دوسروں تک پہنچا سکتے ہیں۔

ادبی روایت کا بھی کچھ یہی حال ہے جسے ہم مذاقِ عصر سے تعبیر کرتے ہیں وہ بہت کچھ ماضی کی ادبی پسندیدگی اور ناپسندیدگی کے معیاروں سے بنتا ہے اس طرح گویا ادبی روایت ماضی کا وہ حصہ ہے جو آج بھی شاداب اور توانا شکل میں ہمارے ادبی مزاج میں زندہ ہے۔ ظاہر

ہے کہ ماضی کے اس حصے کے زندہ رہنے کا صرف ایک جواز ہو سکتا ہے وہ یہ ہے کہ اس کی اہمیت صرف چند افراد، ایک مختصر تہذیبی حلقے، یا ایک مخصوص دور کی حد بندیوں میں محدود نہ ہو بلکہ وہ ایسے عظیم تر مسائل تک رسائی حاصل کر سکے جو پچھلے دور ہی میں زندہ اور تابناک نہیں تھے بلکہ آج بھی بڑی حد تک اہم ہیں۔

کوئی کچھ بھی کہے، ناسخ کی روایت آج کی زندہ روایت نہیں ہے کیونکہ اس کلام کی فنی اور فکری اہمیت صرف ایک مخصوص دور اور ایک محدود حلقے کے لئے تھی لیکن غالب اور میر کے اشعار آج بھی نہیں مر سکے کیونکہ ان کی رسائی ان ابدی اور عام انسانی قدروں تک ہے جو ہنوز ان کے ہموطنوں کو تڑپا رہی ہیں جس قدر کوئی ادیب اہمیت کا یہ دائرہ وسیع کر سکے گا، اسی قدر اس کی روایت مستقبل کو بہت دور تک احاطہ کر سکے گی، اس سے یہ مراد نہیں کہ فن کار اپنے وقت اور مقام سے بے بہرہ ہو جائے یا لمحۂ گذراں اور ہنگامی مسئلوں سے بے تعلق ہو جائے لیکن یہ ضرور ہے کہ اس ایک لمحہ میں اسے ابدی حقیقتوں کی پرچھائیاں اور ہنگامی مسئلوں میں انسانی زندگی کی اہم قدروں کا جلوہ دیکھنا چاہیے۔

اس طرح فن کار کا اپنی روایت سے دوہرا رشتہ ہے۔ وہ اس سے سیکھتا ہے کہ کن چیزوں نے اس کے قارئین کو متاثر کیا، ان کی شخصیت، ان کے تہذیبی مزاج، ان کے احساس و تاثر کے راستے کیا ہیں، کون سی تصویروں اور تشبیہوں نے انھیں تڑپایا ہے۔ دوسری طرف، وہ ترسیل افکار کے اس ذریعے کو نئے افکار کے لئے کام میں لاتا ہے اور اس طرح روایات کی تشکیل میں مدد کرتا ہے۔

روایات کی تشکیل کی ضرورت اس لئے پڑتی ہے کہ نئی حقیقتیں وجود میں آتی رہتی ہیں اور ان کے ماتحت کلاسیکی روایات میں بھی کچھ زیادہ مقبول اور کچھ کم مقبول ہوتی رہتی ہیں اس طرح ہر ایک ادبی نسل اپنی روایات خود منتخب کرتی ہے اور جو نسل جس قماش کی روایات کی مستحق ہوتی ہے

اسے وہی نصیب ہوتی ہیں۔ کل شبلی اور حالی کے لئے سعدی اور حافظ کی روایات حقیقی اور تابناک تھیں آج کی نسل کے ہاتھ سے ان بزرگوں کے دامن دور جا چکے ہیں آج اقبال ہماری روایت کا معمار ہے، شاید سومرسٹ مام، گورکی، موپاساں اور رمائیکا فسکی بھی۔

لہذا صحت مند روایت کی تشکیل صرف ایک بیدار مغز انفرادیت کے ہاتھوں ہی ممکن ہے۔ یقیناً حالی اور اقبال جیسے شعرا جنھوں نے شاعری کے ڈھلے ڈھلائے سانچوں سے آگے قدم بڑھایا، رشک رند یا داغ اور امیر مینائی سے زیادہ روایت کی روح کو پہچانتے تھے کیونکہ وہ صرف روایت کے نقش قدم پر چلنے اور آثار قدیمہ کی پرستش کرنے کے قائل نہ تھے، بلکہ اس کی تعمیر و تدوین کرتے تھے اور اس کی روح تک رسائی رکھتے تھے، اس کے نقلی ملمع کو اتار کر اسکے حقیقی حسن کی تابناکی میں نئے پیکر تراشنا چاہتے تھے۔ اس طرح یہ بات واضح ہوتی ہے کہ روایت سے ہم رشتہ رہ کر ہی انفرادیت قائم رہ سکتی ہے۔

لیکن اس رشتہ کی نوعیت کیا ہو؟ ظاہر ہے یہ رشتہ تخلیقی ہوگا تقلیدی نہیں ہو سکتا اور اس کا استحکام صرف اس کوشش کے زیر اثر ہوگا جو نئی حقیقتوں سے پیدا شدہ ردِ عمل کو روایت کے قائم کئے ہوئے ادبی معیار کے مطابق ڈھالنے کے سلسلے میں کی جائے گی، مثال کے طور پر عہد جدید میں جمہوری قدروں کی تلاش نے ایک بار نظیر اکبرآبادی کو زندہ کیا اور ادب سے دردمندی اور سادگی ادا کی تلاش نے میر کی یاد تازہ کی۔

ذاتی جوہر کی نشو و نما صرف ایک ہی صورت میں ممکن ہے اور وہ یہ کہ ہم روایت کے تخلیقی شعور کو سمو کر آج کے دور میں زندہ رہیں! اس سے مراد یہ ہے کہ آج کے مسائل کا پوری فکری اور فلسفیانہ وسعت کے ساتھ احاطہ کریں، یہ روایت کے شعور کے بغیر ممکن نہیں ہے یہی وجہ ہے کہ آج اتنا ہمارا ادب صرف ہنگامی لمحوں اور صحافتی واقعات کی نذر ہو رہا ہے اور ہمارے ادیب ان واقعات میں عام انسانی قدروں کی کڑیاں نہیں دیکھ پا رہے ہیں اور یا نثر و نظم محض وقتی خلیفت کا اسیر ہوتی جا رہی ہیں۔

انفرادیت کی تعمیر کے معنی یہ نہیں ہو سکتے کہ وہ اجتماعیت سے ٹکرائے یا اس سے قطع نظر کرے آج کی انفرادیت اپنی شخصیت اور انا کے شدید احساس کو چھوڑے بغیر اپنے افکار و مسائل کیلئے ایسے موضوع اور جذبات تلاش کرے گی جو زیادہ سے زیادہ انسانوں کے لئے زیادہ سے زیادہ عرصے کے لئے اہم اور حقیقی حیثیت رکھتے ہوں۔ یہ کام فارمولوں سے نہیں ہوگا، فارمولے تخلیقی فکر کے افلاس کا ثبوت ہیں۔ اجتماعی فکر انفرادی غور و فکر میں مدد دے سکتی ہے اس کا نعم البدل نہیں بن سکتی۔

شاید اردو ادب میں بھی ایک ایسی ہی "روایت خیز" شخصیت کی آمد کے لئے سارے اہتمام مکمل ہو رہے ہیں، بہت عرصے تک ہمارے ادیب روایت پرستی کے سایے میں پناہ لیتے رہے ہیں لیکن اقبال کے بعد کوئی ایسی شخصیت پیدا نہیں ہوئی جو سماجی اہمیت کے موضوع اور جذبے کو لے کر روایات کی ایک نئی تدوین کرتی اور زندگی کے بارے میں ایک نقطۂ نظر یا فلسفہ فکر پیش کرنے کی کوشش کرتی۔ راشد کی ابتدائی کوشش کے جلد ختم ہو جانے کی ایک بہت بڑی وجہ یہ بھی تھی۔ اس کے فکری مواد کو برقرار رکھنے اور زندگی کی طرف نمایاں اور ہمہ گیر نقطۂ نظر پیش کرنے کی سکت اس نسل میں موجود نہ تھی۔

نئی انفرادیت کے معنی یہ ہیں کہ وہ کلاسیکی روایات کی روشنی میں آج زندگی کی طرف اپنا ہمہ گیر نقطۂ نظر منضبط کر سکے۔ آج کے مسائل میں ابدیت کی جھلکیاں دیکھ سکے، ادبی حسن ترتیب نغمہ اور جمالیاتی آسودگی کے نئے پیکر تراش سکے اور اس طرح آج کی وسیع سماجی اہمیت کے موضوع کا رشتہ کلاسیکی حسن اور روایات کے عظیم کارنامے سے استوار کر سکے۔

نوٹ:۔ اس مضمون میں اہمیت کا لفظ SIGNIFICANCE کے معنوں میں استعمال کیا گیا ہے۔

۴ر اگست ۱۹۵۴ء